



**Círculos de reconocimiento cinematográfico:
Indicadores de reconocimiento de directores de cine de origen vallecaucano
(2003–2011)**

Catalina Escobar García

Código: 200534601

Monografía presentada como requisito parcial para optar al título de:
Socióloga

Director:

Ph.D. José Fernando Sánchez Salcedo

Universidad del Valle
Facultad de Ciencias Sociales y Económicas
Departamento de Ciencias Sociales
Programa Académico de Sociología
Cali, Colombia
Junio 25 2018

Dedicatoria

A mis padres, MARtha & MARio, a quienes amo con todo mi corazón y con quienes estoy profundamente agradecida.

A Luz Marina Quintana de Álvarez y Carmen Elisa Álvarez Quintana.

A Gabriela López Barrera.

A José Fernando Sánchez Salcedo.

A Jhonatan Tamalatzi Palacios.

A todos mis familiares.

A las artes.

A los cineastas vallecaucanos.

A Paula Marcela Trujillo Jaramillo.

A Simone Accorsi.

A Esperanza Ríos.

A todos los profesores de mi vida.

A la Universidad del Valle.

A los funcionarios solidarios.

Y a mis amigos.

¡GRACIAS!

Resumen

Esta monografía se cataloga dentro de los estudios de sociología del arte, logrando identificar los círculos de reconocimiento cinematográfico, a partir de la noción de círculos de reconocimiento propuesta por Alan Bowness y adoptada por Vicenç Furió y Nuria Peist. La descripción de los círculos de reconocimiento se fundamenta en la elaboración propia de bases de datos de los largometrajes colombianos, durante el período 2003–2011, a partir de las cuales se determinan quiénes son los directores de cine de origen vallecaucano y sus películas, así como su ubicación en diferentes espacios del séptimo arte. A partir de esto se construyen indicadores de reconocimiento que permiten medir la valoración alcanzada por dichos largometrajes, estableciendo cuáles son las obras visuales y los directores de cine vallecaucanos que más reputación han obtenido en ese espacio de tiempo y, de este modo, descubriendo cuáles son las esferas que los cineastas deben atravesar para que su carrera obtenga prestigio artístico.

Palabras clave: Reconocimiento artístico, reputación, círculos de reconocimiento, círculos de reconocimiento cinematográfico, sociología del arte, historia del arte.

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
1. RECONOCIMIENTO ARTÍSTICO	4
1.1 BOWNESS, FURIÓ Y PEIST	5
1.2 DEFINICIÓN DE RECONOCIMIENTO ARTÍSTICO.....	9
1.3 LOS CÍRCULOS DE RECONOCIMIENTO	15
1.3.1 PRIMER CÍRCULO.	15
1.3.2 SEGUNDO CÍRCULO.....	16
1.3.3 TERCER CÍRCULO.....	16
1.3.4 CUARTO CÍRCULO.....	17
2. CINEMATOGRAFÍA NACIONAL	19
2.1 EL CINE EN COLOMBIA: HISTORIA Y NORMATIVIDAD.....	19
2.2 EL CINE EN EL VALLE DEL CAUCA Y EN CALI.....	25
2.3 LA PROPIEDAD DE UNA PELÍCULA	27
2.4 ETAPAS DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	27
2.4.1 ETAPA 1: CREACIÓN.	28
2.4.2 ETAPA 2: DESARROLLO.....	28
2.4.3 ETAPA 3: PRE-PRODUCCIÓN.	29
2.4.4 ETAPA 4: RODAJE.	30
2.4.5 ETAPA 5: POST-PRODUCCIÓN.....	30
2.4.6 ETAPA 6: DISTRIBUCIÓN Y PROMOCIÓN.	30
2.4.7 ETAPA 7: LA EXHIBICIÓN.	31
3. INDICADORES DE RECONOCIMIENTO	32
3.1 LARGOMETRAJES NACIONALES 2003–2011	32
3.2 CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS DIRECTORES.....	38
3.3 PRIMER INDICADOR: ESPECTADORES EN SALAS DE EXHIBICIÓN COMERCIAL.....	41
3.4 SEGUNDO INDICADOR: CRÍTICA DE CINE EN REVISTAS NACIONALES	44
3.4.1 DIFERENTES ESTILOS.	45
3.4.2 LAS TRES REVISTAS.	45
3.4.3 ANÁLISIS DE LA CRÍTICA DE CINE COLOMBIANO.	48
3.5 TERCER INDICADOR: CIRCUITOS ESPECIALIZADOS	54

3.5.1 CONVOCATORIAS, CONCURSOS Y TALLERES.....	54
3.5.2 MERCADOS.	55
3.5.3 FESTIVALES.....	56
3.5.4 OPERACIONALIZACIÓN DE LOS CIRCUITOS ESPECIALIZADOS.	59
3.6 ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD	68
3.7 CONOCIMIENTOS ADQUIRIDOS PARA ABORDAR EL CAMPO DEL CINE	68
4. CÍRCULOS DE RECONOCIMIENTO CINEMATOGRAFICO	71
4.1 LOS CÍRCULOS DE RECONOCIMIENTO EN EL CINE	76
4.1.1 PRIMER CÍRCULO: RECONOCIMIENTO DE LOS PARES.....	79
4.1.1.1 Carlos Moreno.....	80
4.1.1.2 Andi Baiz.	83
4.1.2 SEGUNDO CÍRCULO: RECONOCIMIENTO DE LOS ESPECTADORES.....	85
4.1.3 TERCER CÍRCULO: RECONOCIMIENTO DE LA CRÍTICA DE CINE.....	86
4.1.4 CUARTO CÍRCULO: RECONOCIMIENTO DE LOS CIRCUITOS ESPECIALIZADOS.....	87
5. CONCLUSIONES.....	89
5.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS	90
5.2 DIRECTORES CON MAYOR PRESTIGIO	91
5.3 RECOMENDACIONES	94
REFERENCIAS.....	95

Índice de tablas

TABLA 1 <i>Directores de cine colombianos según departamento de nacimiento</i>	35
TABLA 2 <i>Directores de cine colombianos según municipio de nacimiento</i>	37
TABLA 3 <i>Peso porcentual de los indicadores de reconocimiento</i>	41
TABLA 4 <i>Espectadores de largometrajes argumentales de directores del Valle del Cauca en circuitos de exhibición comercial</i>	42
TABLA 5 <i>Indicador de espectadores de directores del Valle del Cauca en circuitos de exhibición comercial</i>	44
TABLA 6 <i>Calificación de largometrajes argumentales de directores del Valle del Cauca en revistas colombianas</i>	49
TABLA 7 <i>Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en la revista Kinetoscopio</i>	50
TABLA 8 <i>Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en la revista Arcadia</i>	51
TABLA 9 <i>Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en la revista Semana</i>	51
TABLA 10 <i>Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en revistas colombianas 2003–2011</i>	52
TABLA 11 <i>Presencia de directores de cine del Valle del Cauca en circuitos especializados</i>	60
TABLA 12 <i>Puntuación de directores de cine del Valle del Cauca en festivales acreditados por la FIAPF</i>	62
TABLA 13 <i>Indicador de directores de cine del Valle del Cauca en convocatorias, concursos, talleres y mercados</i>	63
TABLA 14 <i>Indicador de participación de directores del Valle del Cauca en festivales</i>	64
TABLA 15 <i>Indicador de nominación de directores del Valle del Cauca en festivales</i>	64
TABLA 16 <i>Indicador de premios de directores del Valle del Cauca en festivales</i>	65
TABLA 17 <i>Indicador de puntuación de directores del Valle del Cauca en festivales acreditados por la FIAPF</i>	66
TABLA 18 <i>Indicador de reconocimiento de directores del Valle del Cauca en circuitos especializados</i>	67
TABLA 19 <i>Consolidado de los indicadores de reconocimiento cinematográfico de los directores del Valle del Cauca 2003–2011</i>	71

Introducción

Una película puede durar alrededor de dos horas —últimamente el promedio de duración de un largometraje es de una hora y media— pero su realización puede tardar hasta una década y detrás de su producción hay cientos, incluso miles, de personas. Cuando hablamos de una película siempre hay una pregunta que ronda de forma muy cercana: ¿De quién es? Esta pregunta es respondida mencionando el nombre del director del filme, es su figura la que se relaciona directamente, su nombre se ensalza por entre los demás y es reconocido como el autor del filme.

¿Por qué el nombre del director se ha destacado de inmediato por encima del nombre de tantos artistas que han hecho parte de una producción audiovisual y que han sido igual de importantes? ¿Por qué su nombre ha sido el más reconocido? ¿Reconocido por quién? ¿De qué forma? Es claro que se ha dado una valoración de la figura del artista y su actividad.

Estas preguntas iniciales nos llevaron a preguntarnos: ¿Cómo se obtiene reconocimiento en el cine? Desde luego era una pregunta grande, la cual debía cerrarse. Este interrogante preliminar fue guiando la investigación hasta llegar a la elaboración de una primera pregunta concreta: ¿Cuáles son los procesos de reconocimiento de los directores de cine vallecaucanos que ocupan una posición de prestigio dentro del contexto cinematográfico nacional?

Nos dimos cuenta de que para hablar de dichos procesos se hacía necesario conocer toda la trayectoria artística de los directores y nuestros sujetos de estudio son artistas que están vivos y apenas están iniciando su carrera artística, razón por la cual la investigación no iba a abarcar los procesos de reconocimiento. No obstante, la búsqueda de los procesos de reconocimiento nos llevó a conocer los círculos de reconocimiento.

Los procesos de reconocimiento son gestados en unos espacios artísticos concretos: los círculos de reconocimiento, que se refieren a esferas donde los artistas acceden y al entrar se genera una aceptación, que produce así mismo una reputación. La diferencia radica en estar o no dentro de los círculos de reconocimiento, espacios que semejan esferas debido a su forma conexas y cerradas, conexas porque cada círculo no es un espacio único y alejado, sino que existe en la

medida en que existen los demás, pero igualmente cerrado porque para entrar en él se deben cumplir determinadas condiciones. Estos círculos de reconocimiento son los espacios donde se gestan y desarrollan los procesos de adquisición de una reputación, y son parte imprescindible de los procesos de reconocimiento.

Lo anterior nos ubicó definitivamente en nuestro tema central de investigación: el reconocimiento artístico. Dentro del reconocimiento artístico nos interesaron los círculos de reconocimiento del cine. De esta manera llegamos a construir nuestro objetivo general y sus correspondientes objetivos específicos:

Nuestro objetivo general es identificar los círculos de reconocimiento cinematográfico a partir del reconocimiento alcanzado por los directores de cine de origen vallecaucano con mayor reputación durante los años 2003 y 2011. Para cumplir este objetivo general se hacía necesario efectuar unos objetivos específicos: En primer lugar, caracterizar de manera general el campo cinematográfico nacional, para conocer el contexto que rodea la producción de cine en el país; en segundo lugar, describir el proceso de selección de los directores de cine de origen vallecaucano más reconocidos por su labor cinematográfica; y, en tercer lugar, detallar los círculos de reconocimiento del campo cinematográfico.

De esta forma, el presente estudio representa un aporte a los estudios sobre reconocimiento artístico, permitiéndonos dilucidar qué tipo de proceso social es. El interés y la importancia de este tipo de investigaciones radica en lograr un acercamiento al cine desde la sociología, y nos permite apreciar el cine no sólo como arte en sí mismo sino como un espacio social que cuenta con procesos financieros, legales, simbólicos y culturales que, en conjunto, generan un campo socialmente construido.

La sociología, como ciencia que abarca el estudio de cualquier fenómeno de la sociedad, desde diversas perspectivas, puede analizar el séptimo arte, espacio vital de la sociedad, que no escapa de sus lógicas y como tal debe ser visto, como uno de los sectores que condensan los cambios sociales y, al mismo tiempo, impulsan la economía mundial. El cine es un espacio donde convergen las lógicas económicas, las dinámicas sociales, las políticas culturales, lo cual

lo convierte en un importante objeto de investigación, al ser un producto cultural, una fuente primaria válida, un hecho histórico e incluso un potencial agente social de cambio. En todo ello radica su importancia sociológica, porque el campo del arte, como campo social, como estructura, como sistema de relaciones en conjunto, incluye dentro de sí individuos, productos e instituciones.

De esta forma concretamos que nuestro objeto de estudio es el cine colombiano, nuestros sujetos de estudio son los directores de cine de origen vallecaucano y el período que abarcamos es 2003–2011. Para lograr descubrir los círculos de reconocimiento del séptimo arte, operacionalizaremos el grado de reconocimiento de los directores de cine que han acumulado prestigio a lo largo de sus cortas trayectorias.

En el primer capítulo presentaremos los aportes teóricos que nos permiten desarrollar la noción de reconocimiento artístico y de círculos de reconocimiento. En el segundo capítulo presentaremos, de manera general, el contexto cinematográfico nacional. En el tercer capítulo explicaremos y desarrollaremos la metodología implementada. En el cuarto capítulo describiremos los círculos de reconocimiento en el cine. Por último, presentamos las conclusiones de la investigación.

1. Reconocimiento artístico

Hace más de una década ha estado ocurriendo un fenómeno creciente: la notoriedad de las películas colombianas, en particular las películas de la ciudad de Cali y del departamento del Valle del Cauca. Nos preguntamos cómo se logró esta popularidad, tanto a nivel nacional como mundial, que se reflejó en las noticias cinematográficas acerca de triunfos de filmes, dirigidos por cineastas oriundos de la región, en el extranjero. Indagamos la aceptación de la producción audiovisual, nos acercamos a la palabra reconocimiento y conocimos los procesos de reconocimiento. Inicialmente, nos interesaron los productos artísticos de los directores de cine caleños, debido al gran auge que ha tenido la ciudad a través del tiempo, tanto que ha sido llamada coloquialmente *Caliwood*, debido a su fuerte presencia en el cine nacional.

Para identificar los procesos de reconocimiento en el cine, se escogió como base teórica la noción de campo propuesta por el sociólogo Pierre Bourdieu, para abordar el campo del arte e iniciamos la búsqueda de los espacios de reconocimiento, partiendo de nuestros conocimientos previos sobre el séptimo arte y la asesoría de profesores de cine. Luego de haber elaborado un indicador de reconocimiento, a partir de los espectadores, la crítica y los circuitos especializados, nos dimos cuenta de que nuestro trabajo investigativo no alcanzaba la totalidad de lo que implica el concepto de campo de Bourdieu, porque esta noción abarca todos los agentes e instituciones que intervienen en un determinado campo, mientras que nosotros sólo nos acercamos a algunos agentes –directores, críticos y espectadores– y una institución –los festivales–. Este hecho paralizó nuestra investigación, pues teníamos los datos pero éstos no concordaban plenamente con la teoría escogida previamente. Hubiese sido lamentable dilapidar el extenso tiempo que se invirtió para poder llegar a la elaboración del indicador de reconocimiento consolidado. Se supone que las investigaciones tienen un orden establecido de desarrollo y que el primer adelanto es escoger una teoría, unos conceptos, unas nociones claras y fijas, que guiarán el transcurso de la investigación, pero en la práctica, en algunas ocasiones, como en nuestro caso, se dan puntos de giro que modifican los planes investigativos iniciales y se debe renunciar a un autor o a un concepto, cuando honestamente no podemos usarlo en realidad. Debimos emprender la urgente búsqueda de unos autores que pudieran apoyar el objetivo de pesquisa de nuestra monografía, y es en este punto donde aparecen Peist, Furió y Bowness –en el orden en que los acabamos de

mentonar, de la autora más reciente, pasando por su director de tesis doctoral, hasta llegar al autor en el que los dos primeros se basan–, cuyo trabajo se ajustaba a los desarrollos metodológicos que habíamos alcanzado previamente.

1.1 Bowness, Furió y Peist

El trabajo que se desarrolla en esta monografía se posiciona dentro de los estudios sobre reconocimiento artístico desarrollados por la sociología y la historia del arte, se enmarca en los aportes teóricos y metodológicos de Alan Bowness, Vicenç Furió y Nuria Peist, y hace parte de una línea investigativa que ha sido poco desarrollada dentro del campo de la historia del arte, porque como dice el propio Furió: “Hay muy poca bibliografía sobre este tema, incluso a escala internacional” (Universidad de Barcelona, 2012, párr. 3).

El primer autor es Alan Bowness, quien propone la noción de círculos de reconocimiento en su libro *The conditions of success. How the modern artists rises to fame*¹. Es historiador de arte y crítico de arte. Fue director de la Tate Gallery (1980–1988), una de las instituciones de arte más importantes del mundo del arte, fundada en 1897; trabajó en el Consejo de Artes; es miembro honorario del Downing College (Cambridge); profesor del Courtauld Institute (1957–79); ha sido curador, catalogó y organizó varias grandes exhibiciones; director de la Henry Moore Foundation; escritor de libros de arte: *Modern Sculpture*, *Modern European Art*; además, fue fundador de varios lugares de arte: Tate Liverpool, Clore Gallery, Tate St. Ives, Turner Prize, Barbara Hepworth Museum, Henry Moore Institute. Debido a su gran contribución a las artes, en 1988 el Reino Unido le otorgó el título nobiliario de Sir, de CBE Commander of the Most Excellent Order of the British Empire. Estas labores lo posicionan como agente, tanto del campo académico, como del campo de arte, siendo parte activa de los círculos de reconocimiento como crítico y benefactor, jugando un rol importante.

El segundo autor: “Uno de los pocos historiadores del arte que han abordado este tema en diversas ocasiones es Vicenç Furió” (Peist, 2012, p. 17), profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, quien ha realizado estudios en sociología del

¹ La traducción de los fragmentos citados es propia.

arte, reputación y reconocimiento artístico. Furió dirigió *Las condiciones del éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento* [2008], la tesis doctoral en Historia, teoría y crítica de las artes de Nuria Peist, nuestra tercera autora, profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

Dentro de las ciencias sociales han existido investigaciones que se centran en las artes y dentro de ellas podemos encontrar los estudios de fortuna crítica y recepción, los cuales aluden a conceptos similares pero con enfoques distintos. Por un lado, el término fortuna crítica proviene de la tradición italiana, y se trata de estudios históricos enfocados a las artes visuales, que pretenden registrar y explicar la apreciación y la valoración de artistas, obras, o estilos, a lo largo del tiempo. Por otro lado, el término recepción proviene de la tradición alemana, y aborda los estudios estéticos y teóricos, sobre todo en la literatura. Recientemente, el término recepción se ha utilizado en las artes visuales y también ha asumido el mismo tipo de análisis histórico, por tanto, últimamente tiene ambos enfoques: el histórico y el estético o teórico. En la historia de la recepción “se estudian desarrollos históricos a partir, sobre todo, de reacciones escritas de espectadores o usuarios de las obras de arte (lo que, en general, coincide con lo que pretenden los estudios de fortuna crítica)”, y en la estética de la recepción “se analiza el «espectador implícito» que presuponen algunas obras de arte, y se especula sobre el tipo de interpretación que formulará el pensamiento de dicho espectador” (Furió, 2012, p. 28). “Tanto si hablamos de fortuna crítica como de historia de la recepción, el tema no atañe solamente a la reputación, a la estimación del valor o a la calidad estética, es decir, a la relevancia artística que se atribuye a un autor, obra o movimiento. A menudo se olvida otra vertiente del problema, que es la que afecta a la interpretación de las obras” (Furió, 2012, p. 32). Particularmente, nos interesa estudiar el mérito recibido por las obras de arte y los artistas, y dejamos de lado el análisis de la obra y sus posibles interpretaciones.

Continúa el autor: “La recepción y, más específicamente, el reconocimiento o la reputación, que entendemos como la consideración, socialmente construida, del prestigio, excelencia o estima que se tiene por algo o alguien, son las formas de apreciación del arte y los artistas de las que tratan los estudios reunidos en este libro” (Furió, 2012, p. 13). El autor se refiere a las formas en que se recibe una obra de arte, dependiendo de la opinión que se tiene

frente a la misma, tomando en cuenta que puede ser un juicio positivo o negativo, y dentro de estas dos probabilidades existen varios niveles. La apreciación y la valoración de los artistas a lo largo del tiempo conllevan a que el artista sea exitoso. “Existen dos fases en el camino hacia el éxito del artista moderno. Una primera fase de reconocimiento en la que los pares, el mercado y la crítica son los principales agentes que mantienen la visibilidad social del artista, y una segunda fase en la que se produce la consagración o consolidación, básicamente debida a la integración de la innovación en la cultura artística dominante y sus instituciones” (Furió, 2012, pp. 16–17). El reconocimiento es la primera fase en el camino hacia el éxito del artista moderno y es un proceso, porque el ascenso a la fama de un artista, una obra, o un estilo, no es algo que surja inmediatamente, sino que, por el contrario, es el conjunto de las fases sucesivas del fenómeno del éxito social.

Bowness dice que “toma alrededor de 25 años para que el artista excepcional gane el reconocimiento público. Pero esto es realmente cierto para todos los artistas, cualesquiera que sean sus ambiciones” (Bowness, 1990, p. 49). Al hablarnos de la distancia temporal entre las dos fases, Furió nos dice que esta distancia varía dependiendo del contexto histórico. En 1900: cuarenta años; en 1940: quince o veinte años; y, en 1960: las dos fases parecen diluirse en un solo proceso (Furió, 2012, pp. 17). Lo anterior significa que es poco probable responder con exactitud cuánto tiempo requiere un artista para su consagración, pues el camino varía dependiendo de la trayectoria individual del artista, así como del momento, porque en diferentes momentos del siglo XX este proceso tomó cantidades de tiempo bastante diferenciadas entre sí, dado que el “reconocimiento del valor de una obra o artista no es algo que ocurra de inmediato y en bloque” (Furió, 2012, p. 31).

Peist también nos habla de la consolidación o consagración: “(...) la existencia de dos momentos básicos de reconocimiento. El primero es el que denomino núcleo: los agentes encargados de promover el trabajo de un artista, es decir, los tres primeros círculos de Bowness (pares, críticos, marchantes), comparten la tarea de organizar la estructura del arte de la vanguardia en un mismo tiempo y lugar, constituyéndose ellos mismos en parte estructural de la modernidad. (...) El segundo momento de reconocimiento está protagonizado por la entrada del nombre y la obra de los artistas en los museos y en la literatura especializada” (Peist, 2012, pp.

176–177). A partir de lo anterior, podemos apreciar que los tres autores nos hablan de un largo período de tiempo para llegar al punto de la consagración o consolidación, y aunque no determinen una cantidad de años exacta, sí nos dejan claro que lograr una posición de prestigio tan grande como lo es estar consagrado, después de tener consolidada la carrera artística, es algo que requiere un gran esfuerzo por parte del artista, plasmado en su obra, así como de la valoración general de todas las instancias que representan el proceso de reconocimiento, en cada uno de sus círculos.

Bowness, por su parte, nos aclara su posición: “Hay una suposición general incluso entre el público educado de que hay algo arbitrario en el éxito artístico. (...) Quiero proponer una posición contraria, y argumentar que hay una clara y regular progresión hacia el éxito artístico. Existen, en mi opinión, condiciones del éxito, las cuales pueden ser exactamente descritas. Y el éxito es condicionado, en un camino casi determinista. La fama artística es predecible” (Bowness, 1990, p. 7), y es que la tesis de Bowness es la “inevitabilidad del éxito artístico” (Bowness, 1990, p. 11), es decir, cuando un artista es genial, su camino hacia la fama y el éxito artístico es previsible e ineludible, porque todo artista brillante va a obtener reconocimiento, desde los inicios de su carrera, como producto de su trabajo, y sus logros artísticos serán vistos por los agentes del campo del arte, construyendo una trayectoria artística, desencadenando finalmente en la obtención de una reputación socialmente construida y reconocida para el artista, su obra, o un estilo artístico.

Furió confluye en este aspecto con Bowness cuando nos dice: “La principal tesis de este libro es que los valores artísticos son variables y relativos, pero no arbitrarios. Cuando hablamos de la reputación de los artistas o de la calidad de sus obras, nos estamos refiriendo a un tipo de apreciación que es históricamente variable, y que está condicionada por los particulares filtros personales y culturales de quienes emiten este tipo de juicios. Los criterios y los juicios cambian, pero no de manera caprichosa. Se trata de valores que se construyen de un modo que puede explicarse, al igual que puede explicarse cómo se difunden, por qué varían y cuáles son los motivos de sus fluctuaciones” (Furió, 2012, p. 11). Lo que el autor pretende evidenciar es que el reconocimiento artístico depende de los cánones artísticos del contexto histórico y social, por tanto, se transforman con el tiempo, sufren fluctuaciones que se adecuan a los movimientos

artísticos, los cuales dependen del contexto social, económico y político, como cualquier fenómeno que hace parte de la sociedad, es decir, el arte no es un espacio alejado de la sociedad ni inalterable por la misma, sino que el arte nace dentro de ella y crece ciñéndose a las valoraciones sociales del momento y el lugar, porque el arte es un producto social.

Al igual que Peist, nuestro trabajo se sustenta en las herramientas metodológicas que brinda la sociología, así como en los aportes teóricos de la historia del arte, para realizar un análisis interdisciplinar del fenómeno artístico en particular y del estudio de las relaciones sociales en general (Peist, 2012, p. 16). La autora nos aclara que el asunto que analizamos es “un tema que ha sido poco tratado dentro del campo de la historia del arte: el de los mecanismos de reconocimiento y las condiciones del éxito” (Peist, 2012, pp. 16–17), aunque desde luego nosotros no alcanzamos los niveles investigativos de los tres autores.

1.2 Definición de reconocimiento artístico

Para definir la noción de reconocimiento nos basamos en estos tres autores, dado que alrededor de este tema se hallan muchas palabras que pueden tomarse por sinónimos y por ello es preciso diferenciarlos y aclararlos. Como dice el propio Furió: “Todavía persiste el problema de utilizar una terminología adecuada para diferenciar diversos niveles de apreciación o reputación” (Furió, 2012, p. 69).

Por ejemplo, Peist nos dice que “los vocablos reconocimiento y consagración implican siempre a unos terceros, algo que las palabras reputación o fama, por ejemplo, no designan de manera explícita” (Peist, 2012, pp. 27). Como podemos ver, en un solo párrafo menciona cuatro palabras diferentes: reconocimiento, consagración, reputación y fama, y nos indica que las palabras reputación y reconocimiento se diferencian, pero también las iguala, como veremos más adelante. Por su parte, Furió enfatiza en la igualdad de los términos reconocimiento y reputación: “(...) he optado por referirme simplemente a tres niveles de reputación o reconocimiento (...). Con ello pretendo evitar que el lector dedique demasiada atención a los múltiples significados que tienen estas palabras y quizá complique el tema de un modo innecesario” (Furió, 2012, p.

63). Siguiendo el ejemplo de Furió, usaremos de igual forma los términos reconocimiento y reputación.

Para definir el reconocimiento nos basamos en Furió, quien lo define como “la valoración que ha tenido un artista a lo largo del tiempo. (...) El reconocimiento artístico es un valor generado dentro del mundo del arte como resultado de un proceso social en el que intervienen diversos agentes, instancias de consagración y principios de justificación” (Furió, 2012, pp. 58–59). Con esto el autor quiere decir que el reconocimiento es el aprecio de las cualidades y virtudes artísticas y dicha valoración, que se denomina reconocimiento, es algo que se obtiene y otorga dentro de un espacio social definido, el espacio artístico, donde hay unas instituciones legítimas y legitimadoras, es decir, “la obra de un artista tiene muchas dimensiones, existen diferentes modos de registrar su recepción, y, además, el perfil cultural y sociológico del momento y de los agentes que contribuyen a formar reputaciones es también diverso” (Furió, 2012, p. 59), porque varios aspectos de la obra puede ser analizados, las reacciones se pueden observar en distintos canales, y esto varía según el tiempo y el lugar donde se sitúan los actores y las instituciones sociales, en otras palabras, lo relacionado con el reconocimiento artístico varía constantemente reflejando los cambios sociales e históricos en el arte.

Lo anterior indica que es preciso escoger y establecer un medio para identificar el reconocimiento, razón por la cual nuestro trabajo en concreto se ajusta a la propuesta de círculos de reconocimiento de Bowness, el esquema que el autor británico había propuesto para “describir las condiciones del éxito artístico” (Bowness, 1990, p. 50), concentrándose en aquellos artistas excepcionales, preguntándose cómo lograron reconocimiento (Bowness, 1990, p. 11), logra explicar y soportar nuestros hallazgos. A través del autor podemos apreciar que hay muchas similitudes en los procesos artísticos de los movimientos pictóricos a través de la historia del arte (Bowness, 1990, p. 54), así como dentro de las diversas artes, pues el esquema que él crea a partir de la pintura y la escultura de determinadas épocas del siglo XX, es posible ampliarlo y extenderlo a otras artes, desarrollando de este modo las investigaciones en sociología del arte.

La noción de reconocimiento sirve para analizar diferentes líneas del campo del arte, es decir, permite situarnos en el contexto de las artes plásticas (dibujo, pintura, escultura), las artes

visuales (cine, fotografía), las artes escénicas (danza, teatro), las artes escritas (literatura, poesía) y la música, para examinar el proceso de reconocimiento específico dentro de cada una de ellas y en diferentes momentos históricos, pues “el reconocimiento implica un proceso en evolución” (Peist, 2012, p. 27). Es necesario aclarar que con este comentario no pretendemos hacer una clasificación de las artes, pues hay diversas divisiones y esto sería materia para otra monografía en artes.

La autora nos sitúa diciéndo que “los trabajos relevantes relativos al arte dentro de la disciplina de la sociología toman en cuenta, de manera directa o indirecta, los mecanismos sociales que tienen lugar en la construcción de las reputaciones de los artistas. Al considerar el mundo del arte como una sociedad en sí, con sus reglas propias y particularidades, ponen de relieve las estructuras internas de legitimación y la manera en que los distintos agentes y sus criterios de valoración de la obra de arte y el artista se relacionan entre sí” (Peist, 2012, p. 18). Tanto Bowness, como Furió y Peist se centran en las artes plásticas, a través de la pintura y la escultura, en nuestro caso nos acercamos a las artes visuales a través del cine. Debemos recordar que las dinámicas internas de reconocimiento de las artes plásticas y de las artes visuales difieren debido al tipo de obra, a la cantidad de artistas detrás de la misma, a la forma de su realización, a los espacios en que se exhibe y a la manera en que se presenta al público.

Nuestro objetivo general es identificar los círculos de reconocimiento cinematográfico a partir del reconocimiento alcanzado por los directores de cine de origen vallecaucano con mayor reputación durante los años 2003 y 2011. Nuestra aproximación al cine se debe a que en el Valle del Cauca es el séptimo arte el que se ha destacado y ha posicionado al departamento y a su capital, Cali, como un espacio artístico de producción cinematográfica, realizando una importante contribución al cine nacional. La escogencia del período obedece al marco legal cinematográfico que tiene su inicio en el año 2003 con la Ley de Cine y el cierre en el 2011 se debe a la fecha de presentación del proyecto de investigación. Nos centramos en los cineastas, en concreto en los directores de cine, dado que el director de un filme es el artista más reconocido de una obra cinematográfica, puesto que casi siempre el nombre más asociado a una película es el de quien la dirige, el director es el artista más destacado, aunque hayan muchísimos más

artistas detrás de este producto audiovisual. Escogimos los largometrajes argumentales (ficción) porque en las salas de cine nacional se exhiben mayoritariamente películas en este formato.

Para realizar este objetivo general se hacía necesario ejecutar unos objetivos específicos: En primer lugar, caracterizar de manera general el campo cinematográfico nacional, para conocer el contexto que rodea la producción de cine en el país; en segundo lugar, describir el proceso de selección de los directores de cine de origen vallecaucano más reconocidos por su labor cinematográfica; y, en tercer lugar, detallar los círculos de reconocimiento del campo cinematográfico. A partir del objetivo general y los objetivos específicos, se desprendieron grupos de preguntas:

El primer grupo de interrogantes giraba en torno del funcionamiento general del campo cinematográfico nacional. Por un lado, teníamos el contexto histórico del cine en Colombia y, por otro lado, el marco legal establecido por el Estado, lo cual implicaba plantearse las siguientes preguntas: ¿Cómo ha sido la historia del cine en el país? ¿Cuál fue el primer largometraje argumental colombiano? ¿En qué lugar se realizó? ¿Quién lo produjo y quién lo dirigió? ¿Cuál ha sido la posición del Estado respecto de la producción cinematográfica? ¿Cuáles han sido las normativas gubernamentales que han regido la realización audiovisual? ¿Cuáles han sido los mecanismos de financiación audiovisual estatal en el país? ¿Cuáles han sido las normativas para la inversión y para la donación? ¿A quién pertenecen las películas? ¿Cómo se produce una película? ¿Cuáles son las etapas de la realización audiovisual?

El segundo conjunto de preguntas se dirigían a los directores de cine nacionales y sus películas, las cuales constituyen la producción audiovisual del país, para posteriormente hacer una caracterización centrada en la labor cinematográfica de los directores del Valle del Cauca y así descubrir quiénes son los más reconocidos: ¿Cuál ha sido la producción de largometrajes de ficción en el período estudiado? ¿Cuál es la historia general que presenta cada uno de estos filmes? ¿Quiénes han sido los directores nacionales en el período 2003–2011? ¿En qué lugar nacieron? ¿Cuáles son los directores de cine vallecaucanos? ¿Cuáles son las películas que ellos han realizado? ¿Cuándo se exhibieron por primera vez? ¿Cuáles son las cifras de espectadores a nivel nacional que han obtenido sus películas? ¿Cómo ha calificado la crítica sus películas? ¿En

qué convocatorias, concursos y festivales han participado y en qué categorías? ¿Cuáles son los premios que han obtenido, en distintas categorías, tanto a nivel nacional como internacional?

Un tercer bloque de preguntas estaba relacionado con la identificación de los círculos de reconocimiento del campo cinematográfico: ¿Cuál ha sido el reconocimiento recibido por los directores a partir de los espectadores de sus películas? ¿Cuál ha sido el reconocimiento otorgado por la crítica a los directores de cine? ¿Cuál ha sido el reconocimiento recibido por los especialistas? ¿Cuáles son los espacios de reconocimiento de las películas colombianas?

Furió y Peist utilizaron la noción de círculos de reconocimiento de Bowness, eligiendo determinados artistas plásticos y estudiando sus carreras. Nosotros utilizamos la misma noción para estudiar el reconocimiento recibido por determinados directores de cine a través de sus películas y en cierto período de tiempo. La autora nos habla del “reconocimiento como un proceso en constante cambio y relacionado con las fluctuaciones que los criterios de valoración en el arte experimentan a lo largo del tiempo y según su ámbito de recepción” (Peist, 2012, p. 24), dado que los autores trabajan con períodos históricos de más de medio siglo, cubriendo variaciones amplias dentro del campo del arte, mientras que nuestro período es menor a una década. Por ello, podemos utilizar su esquema para explicar los procesos de reconocimiento que se dan en el cine, ciñéndonos a la valoración que ha recibido la producción cinematográfica de los directores en un corto período de tiempo, pero sin poder analizar las trayectorias artísticas completas de los creadores porque ellos están vivos y no podemos predecir su vida artística.

La autora nos aclara que “la noción de reconocimiento permite adjudicarle diferentes grados a la intensidad de la reputación y la posibilidad de utilizarla en distintos contextos. (...) Es necesario utilizar un término que tenga la suficiente flexibilidad como para ser operativo en ámbitos de análisis muy dispares” (Peist, 2012, pp. 26–27). En otras palabras, el reconocimiento permite medir la reputación, fácilmente se acomoda a distintas situaciones o propuestas, tiene la capacidad de ser operacionalizada en esferas de análisis muy heterogéneas, viabiliza examinar y abarcar diversos ámbitos de la trayectoria social de un individuo. Los niveles de reconocimiento se miden de manera concreta a partir de la presencia de los artistas en espacios físicos de

reconocimiento. Porque se debe tener claro que el reconocimiento no es algo exclusivamente simbólico, sino que es algo que el artista experimenta y que el investigador puede cuantificar.

Peist dice que el objetivo principal de su trabajo es “poner a prueba los cuatro círculos de reconocimiento de Alan Bowness a partir del estudio de la trayectoria de un grupo de artistas modernos” (Peist, 2012, p. 15). En nuestro caso, los círculos de reconocimiento de Alan Bowness son el soporte teórico que sustenta nuestros hallazgos previos en el cine colombiano. A través de Peist, aclaramos lo que para Bowness significa la noción de reconocimiento: “Reconocer a los artistas significa «descubrir talentos»” (Peist, 2012, p. 9), porque Bowness utiliza la noción de “talento como condición para el acceso a la fama”, ya que “los artistas que están capacitados para acceder al reconocimiento son los que poseen talento”, es decir, “la práctica inaugural de todos los agentes que contribuyen a construir las reputaciones es «descubrir» a los artistas en potencia que aún permanecen en la sombra” (Peist, 2012, p. 10). Porque sólo los artistas talentosos, aquellos con un conjunto de capacidades tanto artísticas como intelectuales, con mentes reflexivas, generadores de ideas nuevas, inventores, poseen la fuerza, la chispa, el impulso necesario, todo lo que se requiere para ser los genios, artistas brillantes, los creadores de obras de arte que despierten el interés, que llamen la atención sobre sí, ellos exclusivamente se destacan, marcan la diferencia, y así ocupan una posición prestigiosa dentro del campo del arte, y muy probablemente llegan a alcanzar el éxito y la fama.

La autora nos dice que “la principal aportación de Bowness es el intento arriesgado de proponer una estructura constante para la organización espacial y temporal del reconocimiento” (Peist, 2012, p. 10) porque Bowness habla de las condiciones para alcanzar el éxito artístico, describiendo la estructura de la trayectoria del artista moderno y la apreciación realista de los niveles a partir de los cuales su reputación se construye. La estructura social propuesta por Bowness nos ayudará a describir el proceso a través del cual los directores de cine vallecaucanos obtienen reconocimiento.

Esta investigación contempla nueve años (2003–2011), razón por la cual el análisis hace precisión en la noción de reconocimiento, que nos ubica en la etapa inicial del proceso de reconocimiento, un largo camino hacia la consagración, y este último concepto no es abarcado

por obvias razones de tiempo, ya que sólo se podría comprender posteriormente a la finalización de las trayectorias artísticas. Con respecto a la escogencia de un período determinado, la autora dice que la elección temporal es una necesidad operativa, la cual no tiene consideraciones estilísticas. Además del período, se deben escoger espacios sociales dentro de los cuales el cine sea reconocido, porque “el grado de reconocimiento se mide por la presencia de los artistas en las instancias objeto de este estudio” (Peist, 2012, p. 38), y posteriormente se elaboran indicadores de reconocimiento que permitan la ubicación de nuestros artistas dentro de los círculos de reconocimiento, porque “la trayectoria de los artistas es una línea progresiva y acumulativa de reconocimiento que atraviesa de dentro hacia afuera los cuatro círculos” (Peist, 2012, p. 10) de reconocimiento que formula Bowness.

1.3 Los círculos de reconocimiento

Bowness nos dice que “hay cuatro círculos sucesivos de reconocimiento a través de los cuales los artistas excepcionales pasan en su camino a la fama. Los llamaré reconocimiento de los pares, reconocimiento de la crítica, patrocinio de marchantes y coleccionistas, y finalmente la aclamación del público” (Bowness, 1990, p. 11).

1.3.1 Primer círculo.

“El reconocimiento de los pares es el primero y de muchas maneras el más significativo. Por pares quiero decir los iguales de los artistas jóvenes, sus artistas contemporáneos, y luego el más amplio círculo de artistas activos. En general, ellos pueden ser altamente perceptivos, aunque ellos pueden ocasionalmente ser lentos en discurrir y en algunas ocasiones celosos del éxito de los artistas más jóvenes” (Bowness, 1990, p. 11). “En un grupo de artistas, algunos se destacan. Puedes ver esto pasar entre estudiantes de arte, y esto es algunas veces al principio una cuestión de personalidad, tanto como lo es de logro. Y por supuesto el surgimiento del talento excepcional no es un fenómeno limitado al mundo del arte: sucede en cada campo” (Bowness, 1990, p. 12). “El punto que quiero resaltar es que siempre son los mismos artistas los primeros en reconocer el talento excepcional de sus pares” (Bowness, 1990, p. 16).

1.3.2 Segundo círculo.

“Si la primera etapa de reconocimiento viene de la comunidad artística, la segunda etapa viene de aquellos que escriben y hablan de arte: los críticos (Y quiero decir críticos serios, y no periodistas de arte). Es verdad que el rol de los críticos es parasitario, pero el artista no puede prescindir de ellos. (...) El escritor de arte tiene dos importantes funciones: la primera es ayudar a crear el lenguaje verbal que nos permite hablar de arte” (Bowness, 1990, p. 21). “El segundo rol valioso que el escritor juega en el ascenso a la fama del artista moderno es su contribución al debate crítico. Los juicios en el arte no son absolutos o definitivos: son sustentados por consenso” (Bowness, 1990, p. 25). “Las reputaciones suben y caen, pero dentro de límites restringidos” (Bowness, 1990, p. 28).

Los críticos contribuyen al surgimiento a la fama de los artistas (Bowness, 1990, p. 30). “En la presentación de una exposición el crítico informado no está tratando de imponer su gusto personal en el público. Él está ofreciendo una elección responsable. En virtud del hecho de que él ha gastado una gran cantidad de tiempo observando el arte de hoy, conversando con los artistas, leyendo las críticas de sus compañeros, él adquiere una autoridad que tiene que ser reconocida” (Bowness, 1990, p. 33).

1.3.3 Tercer círculo.

El tercer círculo de reconocimiento de Bowness es el de los benefactores, es decir, el patrocinio de coleccionistas y marchantes² (Bowness, 1990, p. 37).

“A medida que el artista logra el reconocimiento de la crítica, es probable que él mismo se encuentre apoyado por coleccionistas y marchantes. Casi todos los más grandes talentos atraen uno o dos coleccionistas importantes en una etapa temprana de su carrera, y aquellos coleccionistas casi siempre aparecen en escena por sus amistades con los artistas, cuyo consejo

² La palabra que Bowness utiliza es *dealer*, que tiene varias traducciones: marchante, mercader, comerciante, distribuidor, negociante, proveedor, agente especializado en el mercado del arte. Utilizamos la palabra marchante porque es la traducción que utilizan Furió y Peist en sus textos. Marchante es la persona que comercia con cuadros u obras de arte.

ellos toman. A veces estos mecenas no tienen antecedentes de coleccionismo y comienzan porque son impresionados por la personalidad del artista más que por sus pinturas. (...) Lo mismo sucede con los marchantes. Aquellos que promueven lo nuevo y desconocido desempeñan un papel valioso y creativo. Un joven marchante está bien asesorado para escuchar a sus contemporáneos artistas, y encontrar algún talento mayor emergiendo al cual él pueda dar su apoyo” (Bowness, 1990, p. 39).

1.3.4 Cuarto círculo.

“La etapa final es el aplauso del público que muestra que el artista moderno es verdaderamente famoso. (...) Pienso que toma alrededor de 25 años para que el artista verdaderamente original gane el reconocimiento del público. En los primeros 10 años o más el trabajo es demasiado molesto para que sea aceptado, pero lentamente gana completamente la aceptación. En medio de la carrera el artista puede esperar un cambio en la actitud del público. Su obra está ahora creando el gusto por el cual es disfrutada. Esto les pasó a Monet y Rodin con sus exhibiciones en 1900, cuando ambos hombres tenían 60 años. Cuando ellos murieron, a la edad de 86 y 77 respectivamente, ellos eran universalmente respetados y muy ricos. Los artistas que continúan trabajando en la ancianidad dejan una gran fortuna personal” (Bowness, 1990, p. 47). “La consecuencia natural es que el artista debe vivir en la edad madura para disfrutar los beneficios de esta situación. Si él muere joven, por cualquier razón, entonces es probable que la carrera artística parezca un fracaso, y mitos sobre el artista sin éxito comienzan a crecer” (Bowness, 1990, p. 48).

El autor continúa: “Hasta ahora, he estado tratando de describir las condiciones del éxito artístico. No creo que haya habido algún cambio mayor en la manera en que esto sucede, desde entonces el artista ganó independencia del patrocinio dominante de la Iglesia, del Estado o aristócratas en el siglo XVIII. Conceptos polémicos recientes tales como ‘arte de vanguardia’ o ‘modernismo’ o ‘feminismo’ no parecen alterar la situación” (Bowness, 1990, p. 50).

Estos cuatro círculos de reconocimiento que propone Bowness son espacios socialmente contruidos por agentes e instituciones del campo del arte, espacios por los cuales el artista tiene

que atravesar desde inicios de su trayectoria para poder ganar el reconocimiento y así alcanzar la fama. Este es el orden que propone Bowness, un esquema que nos permite vislumbrar que el éxito artístico no es algo caprichoso que depende de los acuerdos injustos de unos pocos, sino que obedece a reglas sociales de las cuales depende el desenvolvimiento de la carrera del artista. Bowness hace mucho énfasis en ello: “Pero como se ha dejado claro yo no acepto esta posición: hay inexorablemente un proceso de selección en el trabajo, y aquellos de nosotros que pasamos tiempo comprando y exhibiendo arte contemporáneo, escribiendo y hablando acerca de él, incluso simplemente mirándolo, estamos jugando un papel en ese proceso. El arte, como la ciencia, es altamente selectivo. Los artistas tienen que esforzarse por el reconocimiento en las etapas iniciales de sus carreras, sabiendo que sus oportunidades de éxito son pocas. Pero los talentos excepcionales siempre serán reconocidos, usualmente desde una etapa muy temprana, y sus trayectorias a la fama seguirán el patrón de progreso que he indicado. Imaginar que hay genios no reconocidos trabajando lejos, aisladamente, en algún lugar, esperando a ser descubiertos, simplemente no es creíble. El gran arte no sucede así” (Bowness, 1990, p. 61).

2. Cinematografía nacional

En este capítulo se caracteriza de manera general el campo cinematográfico nacional, describiendo las condiciones económicas y legales de la producción cinematográfica en Colombia, presentando una breve historia del cine en el país y en la región y, por último, mostrando las características generales de una producción audiovisual.

2.1 El cine en Colombia: Historia³ y normatividad

El Cine en Colombia comenzó en el siglo XIX, en el año de 1897, cuando llega el primer cinematógrafo al país, tan sólo dos años después del nacimiento mundial del cine, el 28 de diciembre de 1895, día en que los hermanos Louis y Auguste Lumière realizaron la primera proyección cinematográfica presentando *La llegada de un tren* y *El regador regado*.

En las primeras dos décadas del siglo XX se iniciaron los primeros registros audiovisuales de los que se tiene noticia. De estos primeros registros no se tiene una prueba contundente debido a que no hay copia de dichas películas. Los primeros registros documentales de los que se tiene información fueron producidos por italianos. El cortometraje considerado como la primera película nacional es *La fiesta del Corpus*, celebrada el domingo 6 de junio, exhibida en 1915 y realizada por Vincenzo Di Domenico, quien junto a su hermano Francesco, son considerados como los pioneros del cine nacional. Posteriormente, viene lo que es estimado como el primer largometraje colombiano de ficción, *María*⁴ [1922], que también es realizado por extranjeros, en este caso los españoles Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro, y se basa en la obra homónima del escritor vallecaucano Jorge Isaacs. En 1924 se divulga el primer largometraje de ficción cuya realización es totalmente nacional, *La tragedia del silencio*⁵, escrita y dirigida por Arturo Acevedo Vallarino⁶. A partir de lo anterior, podemos decir que en un comienzo la producción y realización audiovisual en el país no fue propiamente obra de colombianos, sino de extranjeros que llegaban al país con sus conocimientos y su capacidad de

³ La fuente principal de datos históricos fue el documento *Largometrajes colombianos en cine y video 1915–2006*, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

⁴ Duración: 180 minutos. Color: Blanco y negro. Formato: 35 mm. Sonido: Silente.

⁵ Color: Blanco y negro. Formato: 35 mm. Sonido: Silente.

⁶ Nació en Bogotá en 1873.

invertir en cine, a diferencia de los pioneros colombianos, quienes no recibían ningún apoyo del Estado y debían hallar la manera de autofinanciar sus producciones.

En 1938 el Estado colombiano interviene en la cinematografía del país fundando en el Ministerio de Educación una sección de cine. En 1942 anuncia la Ley 9ª, la cual tenía como fin estimular y proteger la cinematografía colombiana, pues su principal objetivo era convertir el cine en un sector empresarial, dado que pretendía que las empresas se organizaran legalmente y tuvieran una financiación compuesta en un 80% por capital colombiano.

En 1954 surge el primer cortometraje experimental en el país, *La langosta azul*, realizada por Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luís Vicens, integrantes del grupo de Barranquilla. En 1960 se inaugura el Festival Internacional de Cartagena de Indias – FICCI, el primer festival de cine de toda Latinoamérica. En 1969, Hollywood rueda en el país la película *Queimada*, dirigida por Gillo Pontecorvo y protagonizada por Marlon Brando, y en la que participa Evaristo Márquez, actor colombiano de San Basilio de Palenque (Bolívar).

A pesar de la Ley 9ª, la industria cinematográfica no surgió de la manera como estaba prevista y se hace necesario que el Estado instaure la Ley de Sobreprecio en 1972, a partir de la cual se buscaba encontrar un apoyo financiero para la producción cinematográfica de cortometrajes y, en cierta medida, se logró porque en el período de una década se produjeron en el país alrededor de 600 cortometrajes.

Este impulso continuó y el 28 de julio de 1978 nació la Compañía de Fomento Cinematográfico – FOCINE (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2006, p. 7), creada por el gobierno y adscrita al Ministerio de Comunicaciones, cuyo fin era administrar el Fondo de Fomento cinematográfico, instaurado en 1977. FOCINE representó un auge de financiación estatal y un gran apoyo para la realización audiovisual de medimetrajes y largometrajes, tanto ficción como documental, en el país.

En 1979 se produce *El taxista millonario*, de Gustavo Nieto Roa (Tunja), película que rompe el record con más de 1.000.000 de espectadores. En 1990 *Rodrigo D. No futuro*, de Víctor

Gaviria (Medellín) se convierte en el primer largometraje de ficción colombiano en competir en el Festival de Cannes, el festival de cine más importante del mundo.

El resultado de la labor de esta institución fueron 29 largometrajes (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2006, p. 8). En 1993 se enfrentó a problemas administrativos y fue liquidada en un momento en el cual el gobierno no disponía de medidas que garantizaran el desarrollo cinematográfico. Este apoyo institucional al cine independiente ocupó un lugar central en el desarrollo audiovisual. Su cierre definitivo acabó con el patrocinio gubernamental y pasaron algunos años antes de que otro ente estatal se encargara de la cinematografía en el país. Estos años fueron difíciles para la producción y realización audiovisual, dado que no se contaba con un apoyo cultural y económico por parte del Estado.

La década del 90 fue crucial para el país porque se desarrollaron las más significativas directrices en el cine colombiano del momento, lo cual se puede apreciar en tres etapas (Zapata, 2004, pp. 44–79):

1. La agonía y muerte de la Compañía de Fomento Cinematográfico – FOCINE [1978–1993];
2. El limbo (el autor lo llama «el purgatorio», porque todos los productores audiovisuales estaban penando y quedaron en un espacio indefinido);
3. El inicio de las labores del Ministerio de Cultura [1997], de la Dirección de Cinematografía [1998] y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia [1998].

En 1997 surge la Ley General de Cultura, que promulgó el cine como un elemento cultural e importante para la sociedad, lo cual apoyó e impulsó la producción cinematográfica. La Ley 397 definió la Cultura como “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias” (artículo 1), y la reglamentó como parte importante de la sociedad colombiana y erigió una política cultural y un Plan Nacional de Cultura, entre otros elementos que promueven

la protección de la cultura y el apoyo por parte del gobierno para su desarrollo. Los artículos 40 a 47 hablan acerca del cine: su importancia para la sociedad (art. 40), su aspecto industrial y artístico (art. 41), las empresas cinematográficas colombianas (art. 42), la coproducción con empresas extranjeras (art. 44), la nacionalidad de la producción cinematográfica (art. 43), los incentivos a los largometrajes colombianos (art. 45), del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica (art. 46) y del fomento cinematográfico (art. 47). Esta ley reglamenta la actividad cinematográfica, y aunque hablan de posibles apoyos a la realización audiovisual, no establecen dichos apoyos como una normativa.

La Ley 397 creó el Ministerio de Cultura, y dentro de éste la Dirección de Cinematografía y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia, y surgió en el ámbito gubernamental un espacio definido para el arte y la cultura, específicamente para el cine, pues al crear estos dos entes se abrió el camino que definió los lineamientos de un claro apoyo por parte del Estado para la realización audiovisual.

La Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura “se encarga de fomentar la creación y una industria cinematográfica propia y estable en Colombia” (Ministerio de Cultura, 2013, p. 56). Sus labores más importantes están orientadas a llevar a cabo una serie de objetivos: estimular la producción cinematográfica; formación del sector; promover la circulación del cine colombiano; formar públicos; cuidar el patrimonio audiovisual nacional; impulsar la investigación; brindar información autorizada y actual acerca del cine nacional; impulsar procesos de participación de todos los sectores de la cinematografía nacional; le otorga la nacionalidad a los proyectos audiovisuales colombianos; es la encargada de tramitar los estímulos tributarios a la donación o inversión en el marco de la Ley de Cine; revisar y actualizar la legislación en cinematografía; impulsar el territorio nacional como espacio de rodajes internacionales a través de la Comisión Fílmica; velar por el cumplimiento de la exhibición de cortometrajes. Todas estas labores son producto de un trabajo conjunto entre el Ministerio de Cultura, el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

El Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia es una entidad sin ánimo de lucro, enmarcada en el régimen de las actividades de ciencia y tecnología y de las entidades privadas, e integrada por entidades públicas y privadas. Su objetivo es consolidar y solidificar el sector cinematográfico colombiano, convirtiéndose en un escenario privilegiado para la concertación de políticas públicas y sectoriales, y para la articulación de reglas del juego que concreten e impulsen la industria cinematográfica del país. Esta entidad administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico – FDC. Proimágenes ejecuta lo que ordena el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía – CNACC (Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica – Proimágenes en Movimiento Colombia).

La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano es el resultado de la intención de crear un archivo audiovisual en el país. En 1984 la Compañía de Fomento Cinematográfico – FOCINE, convocó un comité asesor para la recuperación del patrimonio fílmico nacional con el fin de adelantar un proyecto de archivo de imágenes en movimiento, esta iniciativa trajo como resultado su creación, en 1986 (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

Conjuntamente, surge el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía – CNACC (Decreto 2291 de 2003), una entidad creada y reglamentada por el Ministerio de Cultura, dentro de la cual se encuentran representados todos los sectores de la cinematografía, conformando una pluralidad de voces distintivas:

1. El Ministro de Cultura o el Viceministro de Cultura, quien lo presidirá.
2. El Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura.
3. Dos representantes con amplia trayectoria en el sector cinematográfico designados por el Ministro de Cultura.
4. Un representante de los Consejos Departamentales de la Cinematografía.
5. Un representante de los Productores de Largometraje.
6. Un representante de los Distribuidores.
7. Un representante de los Exhibidores.
8. Un representante de los Directores.

En el año 2003 surge la Ley de Cine, a partir de la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia (Ley 814, 2003), las cuales están encaminadas hacia la obtención de recursos financieros que impulsen dicha actividad. Esta ley consigue cambiar todo el panorama de la producción audiovisual en Colombia y llega a convertirse en el marco legal de referencia, con unas herramientas puntuales orientadas directamente a promover la realización audiovisual en el país. El sentido de esta ley se ve consignado en su objetivo (artículo 1):

Objetivo. En armonía con las medidas, principios, propósitos y conceptos previstos en la Ley 397 de 1997, mediante la presente ley se procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia. Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional. Por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social. Como tal es objeto de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación.

Más adelante surge la Ley Filmación Colombia, que busca establecer el territorio nacional como un espacio de rodaje de nivel internacional (Ley 1556, 2012). Esta ley ha acrecentado aún más la producción cinematográfica colombiana pues los beneficios de inversión y donación hacen que el país se convierta en una locación muy atractiva a nivel mundial, además de la diversidad natural que ofrece para el rodaje de filmes.

Esta breve caracterización alcanza a exponer, a grandes rasgos, el contexto legal del sector cinematográfico nacional. Ahora pasaremos a hablar un poco del contexto del cine de nuestra región.

2.2 El cine en el Valle del Cauca y en Cali

El Valle del Cauca ha realizado grandes aportes audiovisuales al cine colombiano, incluso desde sus inicios, con la película *María* [1922], la cual fue realizada por españoles pero pertenece a la región del Valle y es el primer largometraje mudo colombiano. En 1941 se estrena *Flores del Valle*, el primer largometraje colombiano argumental, parlante y sonoro, el cual fue rodado en territorio vallecaucano, escrito y dirigido por el español Máximo Calvo Olmedo. En 1955 Guillermo Ribón Alba, profesor de la Universidad del Valle, estrena *La gran obsesión*, el primer largometraje argumental colombiano en color, producido en la ciudad de Cali. Este primer período se caracterizó por filmes pioneros, originarios de la región, donde se realizaron filmaciones mudas, sonoras, parlantes y, finalmente, en color.

Luego de este período de iniciación cinematográfica, se dio un segundo momento de profusión cultural del cine. Surgieron iniciativas culturales que buscaban promover el cine: el escritor caleño Andrés Caicedo funda el Cine Club de Cali, el 10 de abril de 1971, y surge el Centro Cultural Ciudad Solar, donde además había sala de exposiciones y laboratorio de fotografía. En Ciudad Solar nació la única película de Andrés Caicedo: *Angelita y Miguel Ángel*.

En agosto de 1971 se conforma el Grupo de Cali, conocido como *Caliwood*, conformado por Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez y Sandro Romero Rey. Era un pequeño grupo de jóvenes realizadores caleños, quienes se inquietaron por el cine e iniciaron la producción de filmes que, desde su interpretación, caracterizaban la sociedad caleña de la época. En 1971, año de los Juegos Panamericanos en Cali, Luis Ospina y Carlos Mayolo realizan su primer rodaje, un cortometraje sobre los juegos panamericanos, de corte documental, *Oiga, vea*, como una denuncia social a la monopolización cinematográfica que tenía la producción *Cali, ciudad de América*, que tenía la aprobación institucional de los juegos y contaba con todos los permisos para realizar el cine oficial del certamen deportivo, razón por la cual tuvieron un difícil acceso a los escenarios deportivos y por ello prefirieron retratar la ciudad desde la perspectiva de los asistentes.

En 1973 comienza la redacción que da origen a la revista *Ojo al cine* [1974], a partir de volantes que Andrés Caicedo repartía en el Centro Cultural y en el Teatro San Fernando. La redacción estaba a cargo de Caicedo –idea original–, Carlos Mayolo, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez.

En esta época se produjeron filmes como *Agarrando pueblo* [1977] de Carlos Mayolo y Luis Ospina, *Pura Sangre* [1982] de Luis Ospina, *Carne de tu carne* [1983] y *La mansión de Araucaima* [1986] de Carlos Mayolo. Las películas de Carlos Mayolo están caracterizadas por un estilo denominado *Gótico Tropical*, concepto del mismo director que se refiere a un tipo de tratamiento estético donde se trabajan historias fantásticas cargadas de mitología y tradición oral, historias que se representan en el contexto tropical, alejándose del modelo del entorno gótico de las novelas fantásticas europeas.

Después viene un tercer momento que inicia con el fortalecimiento de la televisión regional a partir de la creación del canal *Telepacífico* [1988] y por la formación académica a través de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. En ese mismo año la universidad participa en las licitaciones de apertura del canal y al ganar los espacios de televisión se instala la Programadora Universidad del Valle Televisión UV–TV. De este modo nace *Rostros y Rastros* [1988], una de las primeras series documentales televisivas en Colombia, la cual obtuvo 45 premios nacionales e internacionales y estuvo 13 años al aire transmitiendo programas regionales, urbanos y de carácter universitario, dando espacio a una realidad social y cultural conflictiva, muy rica en historia, personajes, imágenes y música que casi nunca había sido objeto de transmisión nacional (Universidad del Valle, 1999). Esta producción televisiva de Luis Ospina para Telepacífico generó un espacio donde los estudiantes tenían la oportunidad de producir documentales.

Recordemos que luego de las producciones del Grupo de Cali, en las décadas 70 y 80, no se volvieron a ejecutar largometrajes en la Ciudad, hasta comienzos del siglo XXI, cuando Antonio Dorado realiza *El rey* [2004], que ambienta la Cali de 1966 y retrata el surgimiento del narcotráfico en la ciudad, filme con el cual la ciudad regresa al cine⁷.

⁷ Carlos Palau realizó *Hábitos sucios* [2003] pero esta película se ambienta en Bogotá.

Debido al espacio académico de la Universidad del Valle, los estudiantes de la Escuela de Comunicación Social tuvieron la oportunidad de tener como profesores a Luis Ospina, a Antonio Dorado, a Óscar Campo, a Ramiro Arbeláez, quienes en su momento hicieron parte de la historia del cine de la ciudad. Estos primeros directores tuvieron en sus aulas a estudiantes que luego se convertirían en algunos de los nuevos directores de cine del Valle del Cauca: Carlos Moreno, Jorge Navas u Óscar Ruiz Navia. Ellos realizan largometrajes de ficción que presentan nuevas propuestas estéticas y participan en reconocidos festivales del mundo.

2.3 La propiedad de una película

Toda obra artística tiene dos tipos de derechos: los morales y los patrimoniales. Los morales se refieren a los derechos de autoría de una obra, de propiedad intelectual sobre la obra, son eternos e intransferibles. Los patrimoniales se refieren a los derechos de distribución de dicha obra, son los derechos económicos sobre un producto artístico.

La propiedad legal de una película pertenece a un agente principal en la industria cinematográfica: el productor. El productor es el dueño de los derechos patrimoniales, es quien tiene la visión del filme, quien produce la película, es decir, quien consigue el dinero para realizarla, es quien firma todos los documentos concernientes al filme, es quien responde por la película, es aquella persona que en representación de la película puede terminar en la cárcel en caso de un problema legal. Como lo mencionábamos arriba, casi siempre cuando hablamos de una película nos preguntamos de quién es y la respuesta que se da es el nombre del director, pero en verdad el dueño de la película es el productor.

2.4 Etapas del proceso de producción audiovisual⁸

Luego de hablar del contexto histórico y legislativo del cine en Colombia y en la región del Valle del Cauca, queremos hablar un poco acerca de las etapas de producción de una película

⁸ Nos basamos en la información suministrada por el director de cine Alexander Giraldo (Giraldo, 2012) acerca del proceso de su película *180 segundos*. De esta forma presentamos una visión general, dado que cada filme tiene variaciones, pequeñas o grandes, en cada etapa.

colombiana. Hablamos de una película colombiana porque, por un lado, cada película tiene un proceso de creación particular y, por otro lado, en Colombia no hay un modelo audiovisual tan gigante como el de Estados Unidos y esto hace que las condiciones reales de producción impliquen modelos de realización audiovisual particulares.

2.4.1 Etapa 1: Creación.

Es la primera etapa, donde surge la idea de la película, al principio es sólo un esbozo, el inicio de la idea, el momento en que comienza su incipiente desarrollo pero, poco a poco, va tomando fuerza, la línea narrativa se consolida estructuralmente y se va convirtiendo en una historia, hasta llegar a ser un guión. En este momento se escribe el guión, los tiempos de esta etapa son indefinibles pues pueden tomar desde semanas hasta años. El guión puede terminar archivado, se puede enviar a concursos y ganar incentivos económicos, se puede ir a participar en festivales, es posible seguir trabajándolo e ir a talleres de guión, a asesorías de reescritura, en fin, las posibilidades son amplias.

2.4.2 Etapa 2: Desarrollo.

Esta parte del proceso es clave porque en este punto arranca como tal la realización audiovisual. El desarrollo se inaugura cuando aparece una casa productora, un productor, o alguien que quiera adquirir los derechos de la película o que desee financiar el guión y convertirlo en película, dado que la escritura del guión hace que se vea interesante y que se proyecte como un buen filme. En la etapa de desarrollo el guión está consolidado, aunque puede modificarse el texto. Cuando ya el guión está definido se desglosa y en ese momento se puede calcular cuánta inversión se necesita para llevarlo a cabo. Con un presupuesto definido se inicia la consecución de financiación. La financiación no se obtiene en un solo momento sino que se subdivide en etapas y así mismo se van consiguiendo los recursos para cada una de esas etapas.

La financiación puede conseguirse en diversos espacios:

A. Estímulos: A través de estímulos de festivales, fondos de desarrollo, convocatorias, talleres, mercados, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Estos apoyos no son reembolsables.

B. Inversión: puede ser pública o privada –en la mayoría de los casos–, puede provenir de personas o de grupos, de empresas, de grupos económicos. A los inversionistas se les devuelve el dinero invertido, e incluso algunos aparecen como productores ejecutivos.

C. Asocio: Asociación con empresas de televisión, nacional o internacional; agentes de ventas internacionales; distribuidoras internacionales.

D. Co-producción: Con otro país, con otra productora, con una empresa.

E. Apoyo: Son personas o empresas que ceden espacios, dineros o gestiones.

F. Patrocinio: Auspician a partir de dinero, el cual no se devuelve y también a través de gestión.

G. Advertisement –anuncios–, Pymes –pequeñas y medianas empresas–, publicidad.

En esta etapa se consolida un equipo de trabajo, se decide quiénes serán los directores de fotografía, de arte, de sonido, el montajista, y se va trabajando con ellos el guión y cada integrante del equipo va conociendo cuál será su trabajo. La etapa de desarrollo termina cuando el productor anuncia que ya existe el dinero para producir la película y se puede pasar a la siguiente etapa.

2.4.3 Etapa 3: Pre-producción.

Es la preparación total de la película. Se parte del guión, el cual se debe leer cuidadosamente porque es la guía de trabajo. Se decide cuáles son las escenas que se deben reescribir o adaptar porque debido a sus costos es imposible realizarlas literalmente. Cada área se

dispone para llevar a cabo todas las partes del guión. La dirección de arte convierte el texto en escenografía, lo torna en objetos, colores, texturas, formas y espacios. El equipo de fotografía lleva a cabo el mismo procedimiento, trasmutando lo que está escrito, las descripciones y las situaciones simbólicas en imágenes específicas, en luz, en temperaturas, en equipos. Y cada área hace lo mismo: conseguir actores, locaciones, etc.

2.4.4 Etapa 4: Rodaje.

El rodaje es, básicamente, la puesta en práctica de todo lo planeado en la pre-producción, lo cual la convierte en uno de los pasos más importantes de una película, el éxito del rodaje está en la pre-producción, no en el rodaje. Algunos equipos se preparan para el rodaje, para el día a día, pero esto puede acarrear problemas pues si no se hizo bien el trabajo en la pre-producción, el rodaje no va a funcionar. El rodaje para el promedio de las películas colombianas dura entre cuatro y seis semanas, aproximadamente. Cuando hay más presupuesto las películas pueden demorarse un poco más. También existen películas cuyo rodaje es de menos de cuatro semanas, pero esto vuelve más difícil el rodaje, porque hay mayores exigencias para no fallar, y seguir al pie de la letra lo estipulado en la pre-producción.

2.4.5 Etapa 5: Post-producción.

Luego inicia el proceso de post-producción, que incluye montaje de las escenas, edición de la imagen, edición de audio, diseño sonoro, post-producción de imagen, corrección de color, graficación si es el caso, animaciones, preparación del material en laboratorio.

2.4.6 Etapa 6: Distribución y promoción.

En la distribución se consigue una empresa distribuidora que realice un contacto directo con los exhibidores, que lleve la película a muchas ventanas, según el modelo de distribución – festivales, salas de cine, televisión, internet, dvd– y logre que esas ventanas exhiban la película. El distribuidor maneja la película y su objetivo es lograr que la vean muchas personas en muchos lugares.

La promoción se refiere al marketing cinematográfico, se da a conocer al público para que asista el día del estreno. La promoción cuenta con un equipo de prensa que divulga la información de la película. Se contratan agencias de publicidad que se encargan de los materiales de promoción de la película: Página web, blog web, press book –libro para la prensa que incluye sinopsis, director, elenco, ficha técnica, fotografías de rodaje y fotogramas de la película–, trailer, spot publicitario –en televisión, radio, internet–, podcast –audios con partes de la película o con entrevistas a realizadores y actores–, rueda de prensa, preestreno nacional, anuncios en medios de comunicación –radio, televisión, páginas de internet–, afiche, poster, flyer, banner. El objetivo de la promoción es invitar a ver la película.

2.4.7 Etapa 7: La exhibición.

Según lo que la película haya planeado, llega a festivales y luego salas de cine, o primero a salas de cine y después a festivales. Es el momento cumbre del filme, el más esperado, el estreno en una pantalla grande, ya sea en una sala comercial, alterna o especializada.

Con este capítulo pretendíamos acercar al lector al séptimo arte, para que conociera un poco del contexto cinematográfico colombiano y de la legislación del país, así como darle un breve resumen del gran trabajo que implica la realización de un largometraje argumental.

3. Indicadores de reconocimiento

La metodología de la presente investigación es fundamentalmente diseño documental, porque se elaboraron bases de datos que requerían de fuentes documentales que las soportaran; incluye análisis de datos agregados, porque la noción de reconocimiento se operacionalizó y se construyeron indicadores; y, se utilizó una herramienta de la etnografía, porque se realizaron entrevistas en profundidad a los directores vallecaucanos más reconocidos.

3.1 Largometrajes nacionales 2003–2011

Inicialmente debíamos identificar los directores vallecaucanos con un mayor reconocimiento cinematográfico entre los años 2003 y 2011, para ello teníamos que conocer cuántas y cuáles eran las películas colombianas producidas en esa época y a los directores de cine de la región. El primer paso fue construir una base de datos con todos los largometrajes colombianos de ficción, que incluyera los siguientes datos: El año y fecha de estreno mundial, el nombre completo de la película, el nombre completo del director/a, su lugar de nacimiento, el país –todas las películas son colombianas pero algunas son coproducciones con otros países–, la productora y un breve resumen de la historia que muestra la película.

En primera instancia contamos con el libro *Largometrajes colombianos en cine y video 1915–2006*, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el cual incluía los largometrajes argumentales y documentales de ese período. Esta fuente inicial fue importante pero no se ajustaba del todo a nuestros requerimientos, porque necesitábamos definir con exactitud si una película hacía parte de nuestra base de datos de filmes 2003–2011 y, por lo general, las fechas que manejan las instituciones cinematográficas colombianas se ajustan al estreno en salas de cine comercial en Colombia, y una película nace cuando se exhibe por primera vez, en su premier mundial, independientemente del círculo de exhibición donde lo haga. Por ello se hizo necesario recurrir a más fuentes de la cinematografía oficial. Por un lado, encontramos el buscador del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia, que tiene una sección titulada Cine colombiano reciente, en la cual se encuentran datos de las películas y sus directores, además de otros datos generales de la producción. Por otro lado, encontramos en la

misma página web de Proimágenes una base de datos titulada *Largometrajes colombianos 1915–2011*, pero ésta se limitaba a contener el título de la película, el nombre del director, el género y el año, pero no se especificaba el significado de esa fecha. Las fuentes que usa este documento son el mismo libro que se cita arriba y los datos de la Dirección de Cinematografía. Lo anterior nos sirvió como referencia para conocer la sección *Cine colombiano* de la Dirección de Cinematografía, en la página web del Ministerio de Cultura. También indagamos en la página web de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Así mismo nos fue útil la información proporcionada en los boletines electrónicos semanales y semestrales de cine colombiano: *Claqueta* del Ministerio de Cultura de Colombia y la Dirección de Cinematografía; *Pantalla Colombia* y *Cine en cifras* de Proimágenes; y, *Locación Colombia*, de la Comisión Fílmica Colombiana, recibidos a través de suscripción electrónica.

Por lo general, los datos encontrados en estos buscadores y boletines era la misma, pues son entidades estatales que comparten bases de datos e información. Como requeríamos conocer el dato exacto de la premier mundial –día, mes y año– fue necesario buscar los datos de las películas colombianas en los sitios web oficiales de cada filme –en los casos en que aún existía la página–, en las páginas virtuales de sus productoras, y en los sitios web de los festivales de cine donde posiblemente había participado cada película –en la gran mayoría de los casos los festivales no guardan registros históricos de sus ediciones anteriores–. Cuando las páginas web oficiales relacionadas con cada filme no arrojaban datos se hacía necesario recurrir a páginas de internet relacionadas con temas cinematográficos –blogs de cine, revistas culturales, periódicos– y cuando esto no era suficiente se tenían que consultar páginas web variadas –revistas, periódicos, etc. –.

El procedimiento era el siguiente: primero se recurría a los buscadores oficiales de las páginas web de las instituciones cinematográficas colombianas arriba mencionadas. Luego en la página web de la película, pero como muchas veces ya no se encontraba activa, se recurría a la página web de la empresa productora, aunque a veces no existían los datos requeridos. En última instancia se acudía al buscador general de google, se escribía el nombre de la película y empezaban a salir posibilidades de información, las cuales se revisaban una tras otra y dependiendo de la fuente se establecía su fiabilidad –páginas de periódicos, revistas,

universidades, etc. —. Posteriormente nos dimos cuenta que la fiabilidad de la fuente no dependía de su institucionalidad ni de la legitimidad que le otorgábamos a priori, sino simplemente de tener o no el dato certero. A veces un artículo fugaz podía contener datos más fiables que un periódico. Era algo indeterminable, por ello se hacía necesario comparar en varios sitios un mismo dato, y cuando se había encontrado el mismo dato en todos los sitios entonces se tomaba como cierto, consignándolo en la base de datos.

Incluso las páginas oficiales muestran un margen de error. Por ejemplo en el buscador de Proimágenes aparece clasificada como documental la película *El sueño del paraíso*, que es un filme de ficción. En la publicación *Carteles de largometrajes colombianos en cine 1925–2012*, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, está errado el nombre del director Alexander Giraldo, quien aparece como Alexánder Galindo. Errores que resquebrajaban la exactitud que se requería en los datos de la monografía, por ello no era suficiente consultar las páginas web institucionales, ni era suficiente solamente un tipo de fuente, sino que había que revisar muchísimos enlaces para construir las bases de datos⁹.

También se intentó establecer un contacto directo con los directores y casas productoras, a través del envío de correos, preguntándoles acerca del lugar de nacimiento de los directores cuando no se encontraba ningún dato en internet. Solamente recibimos dos respuestas, mientras que muchos otros correos nunca fueron contestados, a pesar de que explicitábamos que se trataba de un trabajo de grado, y se formulaban las preguntas de forma clara, directa y cordial. En un taller un director–productor me dijo que él nunca contestaba los correos, que él los seleccionaba y los eliminaba, sin siquiera mirarlos.

Aunque no se logró conseguir con exactitud la totalidad de los datos porque algunas veces no se pudo establecer la fecha de nacimiento de un director o la fecha y el lugar exactos de la premier mundial de una película, se obtuvo como resultado una gran base de datos elaborada de la manera más precisa posible (ver Apéndice 1). Al finalizar su construcción tuvimos un

⁹ En la revisión de las páginas web inicialmente se leía todo el contenido de un enlace, haciendo que las jornadas fueran extensas, y muchas veces no se encontraba nada relacionado con la película en cuestión. Con el tiempo aprendimos que, al realizar pesquisas en internet, es muy útil pulsar el comando Ctrl+F o Ctrl+G, que abre la barra de búsqueda, y funciona para hallar una palabra o frase todas las veces que esté escrita en una página, facilitando enormemente este tipo de trabajo.

panorama general de la producción cinematográfica, conociendo quiénes eran los directores del Valle del Cauca (ver Apéndice 2).

Entre los años 2003 y 2011 fueron estrenadas 93 películas colombianas y 20 de ellas son obra de realizadores vallecaucanos, de los cuales dos nacieron en municipios del Valle y 11 en Cali, la capital del departamento. En un comienzo estos datos pueden parecer insignificantes por sí solos, pero al compararlos con el número de directores del resto del país los porcentajes nacionales hablan por sí solos y la importancia de la región resalta, como podemos apreciarlo a continuación:

TABLA 1
Directores de cine colombianos según departamento de nacimiento

Departamento	Número de directores/as	Directores/as (%)
Bogotá, D.C.	22	38.6
Valle del Cauca	13	22.8
Antioquia	8	14.0
Bolívar	2	3.5
Boyacá	2	3.5
Cundinamarca	2	3.5
Santander	2	3.5
Atlántico	1	1.8
Caldas	1	1.8
Cauca	1	1.8
Cesar	1	1.8
Nariño	1	1.8
Norte de Santander	1	1.8
Total directores/as	57	100.0

A partir de la construcción de la base de datos nacional nos dimos cuenta de que más allá de *Caliwood* como imaginario de una época, existían cifras que demostraban la importancia de la ciudad y del departamento, razón por la cual muchas investigaciones cinematográficas se han centrado en los directores míticos de Cali, y aunque nuestra intención fue fijarnos en el presente, en el desarrollo del cine colombiano dentro de una nueva legislación cinematográfica, es importante mostrar la vigencia de la región como realizadora de películas.

FIGURA 1.

Mapa de Colombia. Departamentos de nacimiento de los directores de cine colombianos

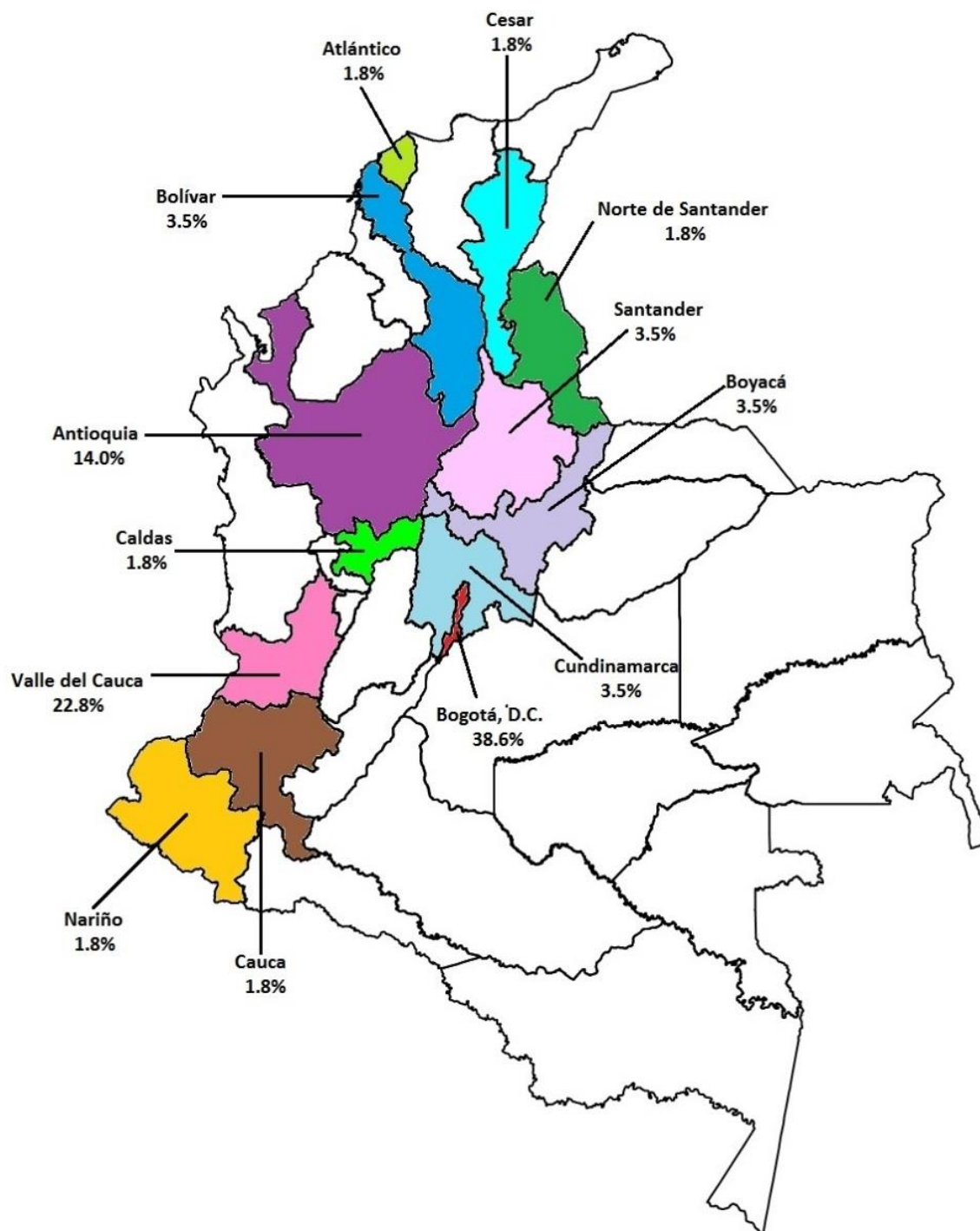


TABLA 2

Directores de cine colombianos según municipio de nacimiento

Municipio	Número de directores/as	Directores/as (%)
Bogotá, D.C.	22	38.6
Cali (Valle del Cauca)	11	19.3
Medellín (Antioquia)	7	12.3
Cartagena (Bolívar)	2	3.5
Girardot (Cundinamarca)	2	3.5
Barbacoas (Nariño)	1	1.8
Barranquilla (Atlántico)	1	1.8
Bolívar (Cauca)	1	1.8
Bucaramanga (Santander)	1	1.8
Buga (Valle del Cauca)	1	1.8
Confines (Santander)	1	1.8
Cúcuta (Norte de Santander)	1	1.8
Envigado (Antioquia)	1	1.8
Iza y Pesca (Boyacá)	1	1.8
Río de oro (Cesar)	1	1.8
Sevilla (Valle del Cauca)	1	1.8
Tunja (Boyacá)	1	1.8
Viterbo (Caldas)	1	1.8
Total directores/as	57	100.0

En las tablas 1 y 2 podemos observar el siguiente resultado: el Valle del Cauca con 22.8%, como departamento, y Cali con 19.3%, como ciudad, se posicionan en el segundo lugar de procedencia de los directores de cine. Este 22.8% se traduce en 13 directores vallecaucanos, a los cuales se les agrega un último director, Antonio Dorado, quien nació en el Cauca, departamento vecino del Valle, pero es considerado caleño porque ha vivido en la ciudad desde los dos años de edad, razón por lo cual la cifra aumentaría a 24.6% para el departamento, agregando el porcentaje del Cauca, siendo 14 los directores vallecaucanos que dirigen un filme colombiano entre 2003 y 2011. Cabe resaltar que esto es un elemento determinante en la importancia de esta región y su escogencia como lugar de estudio del cine colombiano.

Aclaremos que, aunque la intención era averiguar el lugar de nacimiento de todos los directores, en algunas ocasiones no se encontró registro alguno. Además, debemos tomar en cuenta que no todos los directores de películas colombianas son colombianos, pues algunos filmes son coproducciones y en estas ocasiones el director tiene otra nacionalidad. Así mismo, aunque un director de cine sea colombiano esto no implica que su filme también lo sea, como en el caso de Simón Brand, cuya ópera prima es *Mentes en blanco*, una película estadounidense, por lo cual este filme no puede entrar en nuestro estudio.

3.2 Criterios de selección de los directores

Después de tener un panorama general de la producción audiovisual regional y conocer cuáles habían sido los largometrajes de ficción dirigidos por directores de cine vallecaucanos, durante el período 2003–2011, se debía identificar quiénes contaban con un mayor reconocimiento cinematográfico. Para identificarlos se procedió a construir y establecer tres indicadores de reconocimiento: espectadores, crítica de cine y circuitos especializados. Los datos para estos indicadores no se encontraban atribuidos de manera previa a cada director, por tanto, se procedió a acumular el reconocimiento obtenido por cada una de las películas de los directores de origen vallecaucano, para luego agregar los resultados de todos los filmes a su respectivo director, conjugándolos para poder identificar los niveles de reconocimiento de los artistas.

Al conseguir una información heterogénea extraída de fuentes diversas: cifras de espectadores, críticas de cine en publicaciones distintas, más los diferentes dictámenes de los circuitos especializados, hacía que nuestros indicadores fueran distintos entre sí, impidiéndonos equiparlos porque cada uno otorga un tipo de reconocimiento diferente, además se miden desde el nivel local, pasando por el nacional y llegando al internacional. Para definir el valor de cada uno de los indicadores decidimos basarnos en las propuestas de nuestros autores. Por un lado, citamos a Furió, quien a su vez se basa en los círculos de reconocimiento de Bowness: “Grosso modo pueden distinguirse dos principales registros de valores. Un registro de excelencia, resultado de la admiración y el reconocimiento invocados públicamente por un reducido grupo de entendidos, que suelen aplicar en sus valoraciones criterios específicos, y un registro «heterónimo», en el que se invocan criterios no específicos dotados de sentido en el mundo

extraartístico. Se trata de dos criterios de justificación distintos en los que se basan las valoraciones de los especialistas y los profanos, respectivamente” (Furió, 2012, p. 59). Al igual que Furió, nuestro objetivo al referirnos a la distinción que plantea el autor, es aclarar que optamos por otorgarle un mayor peso a los especialistas, a “las opiniones y los valores defendidos por los expertos. Un alto nivel de reputación indica aquí que se trata de un artista que los estudiosos han considerado muy importante” (Furió, 2012, p. 59).

Es necesario definir la posición desde la cual se hará el análisis porque “la intención de objetividad ha guiado todo el trabajo” (Furió, 2012, p. 66) y es requisito indispensable sustentar nuestros indicadores de reconocimiento. Al igual que Furió, señalamos que “hay diversas instancias de consagración y criterios de valoración, y este estudio se centra en la reputación de los artistas desde el punto de vista de la bibliografía especializada” (Furió, 2012, p. 66), en nuestro caso nos referimos a los resultados de los circuitos especializados, donde las películas de nuestros directores han obtenido una valoración de parte de los agentes especializados del sector cinematográfico, optando de esta manera por otorgarle el mayor peso porcentual a uno de los dos principales registros de valores: el registro de excelencia otorgado por los especialistas –los entendidos–, a partir de sus criterios específicos, como lo menciona Furió.

Para poder medirlos, compararlos, y así poder determinar cuál es el grado de reconocimiento de cada director, se decidió otorgarle un peso porcentual a cada uno de estos indicadores:

Espectadores: 20%. Este indicador es una representación parcial del público, pues se refiere concretamente a la asistencia a una película proyectada en los circuitos de exhibición comercial: las salas de cine. La exhibición por sí misma es un indicador de triunfo de la película, pero la cantidad de espectadores que asisten a sus funciones¹⁰ nos muestra exclusivamente el reconocimiento por parte las personas que van a cine, razón por la cual decidimos otorgarle el menor peso porcentual. Estas cifras son limitadas y no pueden contener al gran público definido por Bowness, es decir, el público es representado por el aplauso –en las salas de cine ni siquiera

¹⁰ La cantidad de espectadores define el número de semanas de la película en cartelera, pues los exhibidores modifican la programación semanalmente y sólo perduran los filmes con más asistentes.

se aplaude— y se refiere a la última etapa del éxito, que es cuando el artista moderno es realmente famoso, y cuando hablamos de fama nos estamos refiriendo a que un artista sea conocido mundialmente y por obvias razones las cifras de espectadores del país no pueden dimensionar eso. Como nos dice Peist: “Los principales problemas de la construcción del público como un objeto de estudio son la falta de cohesión de sus componentes” (Peist, 2012, p. 213), y debemos ser consecuentes con la relevancia que le damos al reconocimiento otorgado por los especialistas, y estas cifras son sólo números que no nos permiten dilucidar ninguna característica social de las personas que componen estos datos, en otras palabras, no sabemos si son especialista o profanos. La autora menciona “la dificultad de su análisis, y de los numerosos enfoques con que puede ser abordada la cuestión del público” (Peist, 2012, p. 217), razones por las cuales optamos por ser explícitos y aclarar que la cifra de espectadores nos brinda únicamente un acercamiento al reconocimiento que las personas que han ido a cine le han dado a estas películas.

Crítica de cine: 30%. Es un criterio pronunciado en revistas especializadas y no especializadas. Le damos un mayor peso porcentual que a los espectadores porque se supone que “las críticas no fueron formuladas, como diríamos hoy, por profanos en la materia, sino por artistas y escritores, por personas cultas, informadas y sensibles” (Furió, 2012, p. 47) que escriben y hablan de arte, pero realmente no estamos en la capacidad de precisar si los autores de estos escritos son críticos de arte o son periodistas de arte, es decir, no podemos afirmar que sean críticos del mismo nivel de los escogidos por nuestros autores. Tampoco sabemos cuál es la incidencia real que las críticas tienen en los espectadores al momento de escoger la película que verán, pero cuando varias críticas de cine elogian un filme crean un consenso dentro del campo cinematográfico generando juicios alrededor de una película, y por ello la crítica significa un reconocimiento relevante.

Circuitos especializados: 50%. “Este ha sido el denominador común, estudios y opiniones de expertos en la materia, aunque el formato en que han vertido sus opiniones sea distinto” (Furió, 2012, p. 65), porque dentro de este criterio están los festivales de cine, tanto locales, como nacionales e internacionales, así como las convocatorias, los concursos, los talleres y los mercados, y es el indicador que tiene el mayor porcentaje, en primera instancia por la

importancia que le damos al criterio de los especialistas, y también porque dentro del mismo existe una subdivisión en varias categorías, lo cual hace más amplio al indicador.

La tabla 3 expone el peso porcentual que se le ha otorgado a cada indicador, y la subdivisión porcentual dentro de cada uno:

TABLA 3
Peso porcentual de los indicadores de reconocimiento

INDICADORES DE RECONOCIMIENTO	100%
ESPECTADORES	20%
CRÍTICA DE CINE	30%
Semana	20%
Arcadia	30%
Kinetoscopio	50%
CIRCUITOS ESPECIALIZADOS	50%
Convocatorias, concursos, talleres, mercados	10%
Participación en festivales	15%
Nominación en festivales	20%
Premios en festivales	25%
Participación en festivales acreditados por la FIAPF	30%

A continuación explicamos detalladamente la elaboración de cada uno de los tres indicadores de reconocimiento que hemos contruido para el desarrollo de la presente investigación.

3.3 Primer indicador: Espectadores en salas de exhibición comercial

Un filme es un producto artístico visual y su finalidad es ser visto, por ello cuando una película es terminada el principal objetivo de sus realizadores es exhibirla. Diego Ramírez, productor caleño, dice que “la ventana más importante en el cine colombiano es el teatro porque estrenarse en salas representa la esperanza de subsistencia del cine nacional, es lo único que se tiene casi asegurado, a pesar de ser un espacio muy inestable” (Taller Tengo una película, 2013). La tabla 4 presenta las cifras de asistencia a las 20 películas de directores vallecaucanos estrenadas en el período estudiado.

TABLA 4

Espectadores^A de largometrajes^B argumentales de directores del Valle del Cauca en circuitos de exhibición comercial

	Director	Largometraje argumental (ficción)	Número de Espectadores	Duración (minutos)
1	Lisandro Duque Naranjo	1. Los actores del conflicto	90.614	100
2	Jairo Pinilla Téllez	2. Por qué lloran las campanas	— — — ^C	116
3	Óscar Campo Hurtado	3. Yo soy otro	6.594	85
4	Carlos Palau	4. Hábitos sucios	5.000	92
		5. El sueño del paraíso	7.504	83
5	José Antonio Dorado Zúñiga	6. El rey	373.000	93
		7. Te amo Ana Elisa	49.947	104
6	Colbert García Benalcázar	8. Silencio en el paraíso	17.415	93
7	Carlos Fernández de Soto	9. Colombianos un acto de fe	54.000	88
		10. Cuarenta	1.084	77
8	Carlos Humberto Moreno Herrera	11. Perro come perro	295.681	97
		12. Todos tus muertos	37.275	88
		13. El cartel de los sapos	446.789	120
9	Jaime César Espinosa Bonilla	14. Helena	619	85
10	Simón Brand	15. Paraíso travel	931.245	110
11	Jorge Navas	16. La sangre y la lluvia	92.091	110
12	Andrés Alberto Baiz Ochoa	17. Satanás	465.408	95
		18. La cara oculta	612.469	103
13	Óscar Ruiz Navia	19. El vuelco del cangrejo	25.185	95
14	Juan Sebastián Valencia	20. Póker	43.435	76

Notas:

A. ESPECTADORES: Cifras oficiales de asistentes a las salas de exhibición comercial en Colombia. Los principales Exhibidores Colombianos son: Cine Colombia, Cinemark, Procinal, Royal Films y Cinopolis (*Cine en Cifras*).

B. “PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA COLOMBIANA DE LARGOMETRAJE O LARGOMETRAJE COLOMBIANO: La que reúne los siguientes requisitos: 1. Que el capital colombiano invertido no sea inferior al 51%; 2. Que su personal técnico sea del 51% mínimo y el artístico no sea inferior al 70%; 3. Que su duración en pantalla de cine sea de 70 minutos o más. La verificación de los porcentajes de participación artística y técnica corresponden a los previstos en los artículos 8° y 9° del Decreto 358 de 2000, modificado por el Decreto 255 de 2013 y en los artículos 71° y 72° del Decreto 763 de 2009” (*Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia*, 2013, pp. 19–23).

C. Esta película fue exhibida en Royal Films y Procinal, pero no se encontraron los registros oficiales de cifras de espectadores. Cine Colombia decidió no distribuir la película (*El Tiempo*, 2003).

Conocer el número de espectadores, es decir, la cantidad de asistentes que cada una de las películas vallecaucanas tuvo en su exhibición en salas de cine comercial en el país, es importante porque representan al público.

Este indicador fue el más sencillo de elaborar pues las cifras de espectadores de películas colombianas ya están dadas porque las películas ya se exhibieron. En primera instancia se realizó la revisión de las páginas web oficiales de las instituciones cinematográficas colombianas, así como una búsqueda general en los buscadores de internet. El problema con estos datos es que las cifras de espectadores no eran exactas y variaban un poco, a pesar de ser cifras oficiales. Y aunque se realizó una amplia comparación entre estas cifras, para tratar de establecer datos precisos, no se logró tener cifras únicas. Las diferencias numéricas no eran muy amplias, el margen de error oscilaba entre 1 y 10 espectadores. Se consideró que se debía proceder de manera equitativa y en todos los casos se escogió la cifra más alta de espectadores de las películas.

La tabla 4 debía ser operacionalizada y convertida a porcentajes. En este punto se hace necesario aclarar otro aspecto metodológico: La operacionalización requería cuantificar las cifras de espectadores, las de la crítica y las de los circuitos especializados, pero estos indicadores no se pueden equiparar cuantitativamente porque los espectadores vienen en cifras de miles, la crítica viene en una puntuación de uno a cinco y los circuitos tienen una puntuación numérica pero sin un rango establecido entre un número y otro.

Para poder compararlos se procedió a convertir cada uno de estos indicadores en índices, ordenando los valores de mayor a menor, el mayor valor se toma como 100 y el menor valor se hace igual a cero, de esta forma se pueden igualar y se arrojan los índices de asistencia¹¹. Luego, dicho índice de espectadores se multiplica por 20%, que es el peso del indicador de espectadores sobre el total del indicador de reconocimiento, obteniendo el indicador de espectadores de los directores del Valle del Cauca.

¹¹ Esta claridad metodológica la logramos gracias a la ayuda de la economista y antropóloga Jeanny Posso, profesora del Departamento de Sociología de la Universidad del Valle, quien nos orientó en la construcción de los índices y nos facilitó sus apuntes de clase.

Antes de realizar este proceso se reorganizaron las cifras de espectadores agrupando el número de asistentes de las películas según el director, para dar inicio a la producción del indicador de reconocimiento para cada artista.

TABLA 5

Indicador de espectadores de directores del Valle del Cauca en circuitos de exhibición comercial

Director	Número de Espectadores	Índice de Espectadores	Indicador de Espectadores
Andi Baiz	1.077.877	100.0	20.0
Simón Brand	931.245	86.4	17.3
Carlos Moreno	779.745	72.3	14.5
Antonio Dorado	422.947	39.2	7.8
Jorge Navas	92.091	8.5	1.7
Lisandro Duque	90.614	8.4	1.7
Carlos Fernández	55.084	5.1	1.0
Juan Valencia	43.435	4.0	0.8
Óscar Ruiz	25.185	2.3	0.5
Colbert García	17.415	1.6	0.3
Carlos Palau	12.504	1.2	0.2
Óscar Campo	6.594	0.6	0.1
Jaime Espinosa	619	0.1	0.0
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0

La tabla 5 nos dice que los directores con un mayor porcentaje de espectadores son Andi Baiz con 20.0%, Simón Brand con 17.3% y Carlos Moreno con 14.5%, siendo los tres directores que gozan de una mayor asistencia a sus obras cinematográficas en salas de cine.

3.4 Segundo indicador: Crítica de cine en revistas nacionales

La crítica de cine es otro de los indicadores de reconocimiento de los directores de cine del Valle del Cauca dentro del campo del cine nacional. Para poder discernir si nuestros directores vallecaucanos eran o no reconocidos por la crítica, se procedió a realizar una pesquisa documental que nos permitió tener un panorama general de la visión que tenían los críticos colombianos, que escriben en revistas nacionales conocidas, acerca de las películas y sus directores.

3.4.1 Diferentes estilos.

La crítica es un género literario, por ende, existen diversas formas de hacer crítica, como lo explican los autores Aumont y Marie (1990), así como el autor Casas (2006):

Crítica en prensa diaria: Por lo general, en este espacio la crítica es una publicación rápida que se adecua a las tendencias de las masas. Es un artículo de corte informativo, la gran mayoría de las veces. El lenguaje técnico es escaso. Por lo general se escribe sobre los estrenos del momento.

Crítica en revista especializada: puede ser una crítica corta, una reseña o un análisis extenso. Incluye un lenguaje mucho más técnico. Se incluyen en mayor medida cuestiones valorativas. Contiene un discurso crítico, conceptual. Algunas veces se dan discusiones con otras críticas de la misma revista. Puede ser en forma de ensayo, análisis teórico, investigativo o incluir entrevistas. Es un espacio donde se posibilita hablar de películas no comerciales.

3.4.2 Las tres revistas.

Lo ideal hubiera sido consultar revistas especializadas en cine, pero como la única de este tipo en el país es Kinetoscopio, se tomó la decisión de escoger revistas nacionales reconocidas, de edición impresa, que pudieran contener crítica de cine. Las escogidas fueron: Semana y Arcadia.

Kinetoscopio [1990]. Revista especializada en cine, editada por el Centro Colombo Americano de Medellín. Es una publicación trimestral. De las tres revistas es la única revista de cine *para los que aman el cine*. Las personas que fundaron la revista están relacionadas íntimamente con el cine en Colombia, críticos como Paul Bardwell¹², Luis Alberto Álvarez¹³,

¹² Estadounidense que llegó a Colombia y trabajó en el Centro Colombo Americano de Medellín, un instituto de cursos de idioma inglés, al cual transformó en uno de los centros culturales más importantes de la ciudad y de Colombia.

¹³ Crítico de cine ya fallecido, considerado uno de los más importantes en el país en los años 80 y 90.

Pedro Adrián Zuluaga, Oswaldo Osorio, todos ellos reconocidos dentro del ámbito cinematográfico. Los críticos de Kinetoscopio son, por lo general, personas que de algún modo u otro están relacionadas con la realización cinematográfica: escritores, realizadores de cine y vídeo, tanto argumental como documental, ganadores de premios cinematográficos en distintas modalidades. La gran mayoría son escritores y colaboradores de otras revistas de crítica y periódicos y tienen una formación educativa universitaria.

La revista contiene diversos artículos cinematográficos: críticas de películas, artículos sobre directores y sobre distintas temáticas como los festivales de cine, dossiers –de temas, de personajes–, análisis de estado del cine colombiano desde distintas perspectivas, etc. Es una revista que brinda muchos datos relacionados con el séptimo arte, de hecho es una de las fuentes documentales que nos permitió adquirir conocimiento del campo cinematográfico mundial.

Arcadia [2005]. Es una revista de circulación mensual, que pertenece al Grupo Editorial Publicaciones Semana. Es una revista de periodismo cultural, que abarca literatura, arte, música, cine, entre otros. Es publicada en internet y es una fuente de información clara y sencilla, como está explicado en la página web. Las críticas de *Arcadia* no contienen tantas nociones de técnica cinematográfica, son reseñas de las películas, como la misma revista indica en los primeros artículos, aunque los artículos de los últimos años son llamados críticas de cine. Sus críticas se ubican en un intermedio entre la crítica en prensa diaria y la crítica en revista especializada, porque analizan los factores generales del filme, argumentando su postura con una óptica distinta, sin limitarse a ser una nota informativa pero sin realizar una lectura tan especializada.

Semana [1982]. Es una revista semanal de análisis y opinión que cuenta con una larga tradición y es una de las revistas más prestigiosas del país, la cual abarca temas de interés nacional, enfocada al contexto político y económico nacional. Su publicación se enmarca dentro del Grupo Editorial Publicaciones Semana, una empresa de comunicaciones que engloba otras revistas con otras temáticas. Sus ediciones semanales también están publicadas en internet.

Semana tiene una forma de calificar las películas, la cual es una especie de star system, muy consecuente con el objeto de su análisis, como podemos ver a continuación:

<i>Calificación de la revista Semana</i>	
★ ★ ★ ★	Excelente
★ ★ ★ ½	Muy buena
★ ★ ★	Buena
★ ★	Aceptable
★ ★	Regular
★	Mala

Las críticas de las películas aparecen en la sección de Cine que se encuentra inserta dentro de la sección de Cultura. Su estilo es el de la crítica en prensa diaria, porque aunque no es una publicación diaria, el tipo de artículo que publican se adecua a la descripción de los autores. Es una especie de sinopsis corta de la película junto con la opinión del crítico. Ricardo Silva Romero es el crítico de cine de la revista, es la única persona que escribe de cine en todos estos años, en casi una década.

Estas tres revistas son circulaciones periódicas e ininterrumpidas. Su revisión arrojó como resultado 31 críticas de las películas realizadas por directores de cine originarios del Valle del Cauca. El mayor número de críticas pertenece a Kinetoscopio –15–, seguida de Semana –10– y la menor cantidad pertenece a Arcadia –6–.

Las revistas Kinetoscopio y Semana fueron revisadas de manera física en la Hemeroteca de la Universidad del Valle, dentro de la cual algunos ejemplares no se hallaron. La revista Arcadia fue revisada en internet, debido a que no se encuentra en dicha hemeroteca, lo cual supuso muchos problemas porque algunas ediciones no se encontraban disponibles en línea. Además de esto, la revisión en internet resulta mucho más engorrosa que la revisión física, pues los datos de la revista –número, volumen, fecha, etc. – no se encuentran de manera exacta en la red, sino de manera dispersa e irregular, además muchos artículos se repiten en las distintas ediciones. Puesto que la gran mayoría de artículos no mencionan su edición, se hizo necesario

entablar contacto telefónico con la revista para obtener una lista con las fechas de las ediciones impresas¹⁴. El siguiente cuadro detalla lo anterior:

Revista	Ediciones por revisar	Ediciones revisadas	Faltantes
Kinetoscopio	32	30	2
Arcadia	75	69	6
Semana	470	466	4
Total	577	565	12

3.4.3 Análisis de la crítica de cine colombiano.

En primera instancia, se realizó una cuidadosa lectura de todas las críticas de las películas de los directores de cine de origen vallecaucano halladas en las tres revistas a los largo de un período de nueve años (2003–2011). Esta apreciación cualitativa se debía operacionalizar para ser consecuentes con la forma de medición del reconocimiento, por ello se procedió a transformar la calificación cualitativa en una puntuación producto de la revisión documental de las críticas de cine. Al elaborar esta calificación estamos realizando una interpretación al definir la apreciación que los críticos hacen de una película a partir de los adjetivos que utilizan para describirla, por tanto, aclaramos que se trata de la interpretación de otra interpretación (ver los Apéndices 3 y 4).

La puntuación que se elaboró se basa en las descripciones que resaltaban en cada una de las críticas y a partir de eso se definía cómo el crítico consideraba cada filme, en otras palabras, si lo aceptaba o lo rechazaba. Si el crítico consideraba que la película era mala se otorgaba 1 punto a la crítica; cuando el crítico decía que el filme era aceptable le otorgábamos 2 puntos a la crítica; cuando el crítico apreciaba la película como buena se le daba 3 puntos; cuando al crítico le parecía muy buena asignábamos 4 puntos; y, cuando el filme era excelente para el crítico le dábamos 5 puntos. Todas las críticas fueron operacionalizadas de la misma forma, con un criterio

¹⁴ Esa lista fue una guía para la revisión de la crítica de cine de la revista Arcadia en su página web, pues la consulta se dificultaba por la falta de orden de las publicaciones virtuales. Para lograr una mayor efectividad se escribían las siguientes palabras clave en la barra de búsqueda, en la página de cada edición, para facilitar la pesquisa: 1. Largometraje; 2. Crítica de cine; 3. Crítica cine; 4. Crítica; 5. Película; 6. Cine; 7. Film; 8. Dirigida; 9. Director; 10. Reseña.

único, al otorgarles una puntuación y clasificar todas las películas de una única manera, como se puede apreciar en la tabla 6:

TABLA 6
Calificación de largometrajes argumentales de directores del Valle del Cauca en revistas colombianas

Director	Largometraje	Kinetoscopio	Arcadia	Semana
Lisandro Duque	Los actores del conflicto	Crítica 1 = 3	0	Crítica 2 = 2
Óscar Campo	Yo soy otro	Crítica 1 = 5 Crítica 2 = 1	0	Crítica 3 = 2
Carlos Palau	El sueño del paraíso	Crítica 1 = 1	0	0
Antonio Dorado	El rey	Crítica 1 = 3	0	Crítica 2 = 3
	Te amo Ana Elisa (junto a Robinson Díaz)	Crítica 1 = 3 Crítica 2 = 1	0	Crítica 3 = 2
Colbert García	Silencio en el paraíso	0	Crítica 1 = 1	0
Carlos Moreno	Perro come perro	Crítica 1 = 5	Crítica 2 = 4	Crítica 3 = 3
	Todos tus muertos	Crítica 1 = 4	Crítica 2 = 1	Crítica 3 = 3
Jaime Espinosa	Helena	Crítica 1 = 1	0	0
Simón Brand	Paraíso travel	Crítica 1 = 2 Crítica 2 = 1	Crítica 3 = 3	Crítica 4 = 3
Jorge Navas	La sangre y la lluvia	Crítica 1 = 5	Crítica 2 = 4	Crítica 3 = 3
Andrés Baiz	Satanás	Crítica 1 = 5	Crítica 2 = 5	Crítica 3 = 4
Óscar Ruiz	El vuelco del cangrejo	Crítica 1 = 5	0	Crítica 2 = 4
Calificación: 1: Mala; 2: Aceptable; 3: Buena; 4: Muy Buena; 5: Excelente.				

Antes de continuar la explicación de la cuantificación, queremos llamar la atención sobre algo: los directores de cine Jairo Pinilla, Carlos Fernández y Juan Valencia no recibieron críticas. Esto es muy relevante porque “otro de los indicadores significativos para cualquier estudio sobre la fortuna crítica es el silencio” (Furió, 2012: 42), cuando no se dice nada acerca de un artista, porque no siempre se genera la aceptación o el rechazo de manera explícita, sino que a veces el rechazo se manifiesta a través de la omisión del artista, de la obra, o de un estilo, ignorándolo.

Luego de otorgarles un valor numérico a las críticas, se debía construir la cuantificación de la misma para cada una de las revistas porque cada una difiere de las demás por el tipo de crítica y por el carácter de la revista. Se adjudicaron pesos porcentuales para representar su diferenciación: Kinetoscopio representa el 50% del indicador de crítica, al ser una revista especializada en cine, la única del país; A Arcadia se le otorga un 30% porque aunque no es una

revista especializada, es una revista cultural que se centra en temas relacionados con las artes; y, a Semana se le otorga un peso del 20% porque el estilo de su crítica es el de crítica en prensa diaria.

Posteriormente, se debía sacar el índice para cada revista, por tanto, se procedió a sumar la puntuación que cada director obtuvo en cada revista en la tabla anterior. Por ejemplo, la película *Perro come perro* recibe una puntuación de 5 y *Todos tus muertos* obtiene 4 puntos, en Kinetoscopio. Ambas puntuaciones se suman y da un resultado de 9, ese número se divide entre 2 para lograr el promedio de la puntuación. Así se procedía con todos los directores, sumando las puntuaciones recibidas por sus películas en cada revista y dividiéndolas entre 2, para así conseguir el promedio.

Luego los promedios se organizaban de mayor a menor, obteniendo de esta manera el índice de crítica, tal como se hizo con los espectadores, y después este índice se multiplicó por 50%, el peso porcentual de Kinetoscopio, y así con cada una de las revistas. Los resultados se aprecian en las tablas 7, 8 y 9, a continuación:

TABLA 7
Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en la revista Kinetoscopio

Director	Calificación Kinetoscopio	Promedio	Índice de Crítica	Kinetoscopio (50%)
Carlos Moreno	9	4.5	100.0	50.0
Antonio Dorado	7	3.5	77.8	38.9
Óscar Campo	6	3.0	66.7	33.3
Jorge Navas	5	2.5	55.6	27.8
Andi Baiz	5	2.5	55.6	27.8
Óscar Ruiz	5	2.5	55.6	27.8
Lisandro Duque	3	1.5	33.3	16.7
Simón Brand	3	1.5	33.3	16.7
Carlos Palau	1	0.5	11.1	5.6
Jaime Espinosa	1	0.5	11.1	5.6
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0	0.0
Colbert García	0	0.0	0.0	0.0
Carlos Fernández	0	0.0	0.0	0.0
Juan Valencia	0	0.0	0.0	0.0

TABLA 8

Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en la revista Arcadia

Director	Calificación Arcadia	Promedio	Índice de Crítica	Arcadia (30%)
Carlos Moreno	5	2.5	100.0	30.0
Andi Baiz	5	2.5	100.0	30.0
Jorge Navas	4	2.0	80.0	24.0
Simón Brand	3	1.5	60.0	18.0
Colbert García	1	0.5	20.0	6.0
Lisandro Duque	0	0.0	0.0	0.0
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0	0.0
Óscar Campo	0	0.0	0.0	0.0
Carlos Palau	0	0.0	0.0	0.0
Antonio Dorado	0	0.0	0.0	0.0
Carlos Fernández	0	0.0	0.0	0.0
Jaime Espinosa	0	0.0	0.0	0.0
Óscar Ruiz	0	0.0	0.0	0.0
Juan Valencia	0	0.0	0.0	0.0

TABLA 9

Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en la revista Semana

Director	Calificación Semana	Promedio	Índice de Crítica	Semana (20%)
Carlos Moreno	6	3.0	100.0	20.0
Antonio Dorado	5	2.5	83.3	16.7
Andi Baiz	4	2.0	66.7	13.3
Óscar Ruiz	4	2.0	66.7	13.3
Simón Brand	3	1.5	50.0	10.0
Jorge Navas	3	1.5	50.0	10.0
Lisandro Duque	2	1.0	33.3	6.7
Óscar Campo	2	1.0	33.3	6.7
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0	0.0
Carlos Palau	0	0.0	0.0	0.0
Colbert García	0	0.0	0.0	0.0
Carlos Fernández	0	0.0	0.0	0.0
Jaime Espinosa	0	0.0	0.0	0.0
Juan Valencia	0	0.0	0.0	0.0

Finalmente, se sumaron los porcentajes obtenidos por cada una de las revistas y esta sumatoria arrojó el índice de crítica, el cual se multiplicó por 30%, que es el peso del indicador de crítica sobre el total del indicador de reconocimiento, obteniendo el indicador de crítica, como se puede ver en la tabla 10:

TABLA 10

Indicador de crítica de directores del Valle del Cauca en revistas colombianas 2003–2011

Director	Kinetoscopio (50%)	Arcadia (30%)	Semana (20%)	Índice de Crítica	Indicador de Crítica
Carlos Moreno	50.0	30.0	20.0	100.0	30.0
Andi Baiz	27.8	30.0	13.3	71.1	21.3
Jorge Navas	27.8	24.0	10.0	61.8	18.5
Antonio Dorado	38.9	0.0	16.7	55.6	16.7
Simón Brand	16.7	18.0	10.0	44.7	13.4
Óscar Ruiz	27.8	0.0	13.3	41.1	12.3
Óscar Campo	33.3	0.0	6.7	40.0	12.0
Lisandro Duque	16.7	0.0	6.7	23.3	7.0
Colbert García	0.0	6.0	0.0	6.0	1.8
Carlos Palau	5.6	0.0	0.0	5.6	1.7
Jaime Espinosa	5.6	0.0	0.0	5.6	1.7
Jairo Pinilla	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
Carlos Fernández	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
Juan Valencia	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0

Después de analizar cuáles fueron las películas a las que les fueron otorgados los mejores adjetivos y cuya dirección fue bien calificada, tal como se vio reflejado cuantitativamente en las anteriores tablas, se puede concluir, a partir del veredicto de la crítica, que Carlos Moreno con 30.0% y Andi Baiz con 21.3% son los dos directores con un mayor reconocimiento por parte de la crítica:

Carlos Humberto Moreno Herrera

Moreno tiene dos producciones en este cuadro. Por un lado, *Perro come perro*, la cual es vista como una excelente película y, en el caso más lejano, como una buena película. Se habla de la excelente dirección, de una historia compleja, que para algunos se pierde al final, pero que mantiene su fortaleza a lo largo de todo el filme. La puesta en escena y la dirección de arte son bastante apreciadas, así como la dirección de actores y la fotografía. Por otro lado, *Todos tus*

muertos es tomada por algunos como una denuncia valiente de una realidad y por otros como una burla que no pasa de ser eso. Algunos alaban la fotografía y la producción, mientras que otros piensan que no es más que una sátira vacía. A pesar de estos desacuerdos, con *Perro come perro* Moreno es visto como un muy buen director, cuyo trabajo merece la pena ver y del cual se espera mucho. Es considerado por la crítica como uno de los mejores directores del Valle y su cinematografía es el comienzo de una nueva solidez del cine nacional.

Andrés Alberto Baiz Ochoa

Es el director que más elogios recibió, pues aunque *Satanás* es la única película suya que fue criticada, es vista como excelente y, en el peor de los casos, como una muy buena película – en el período 2003–2011 no se encontraron registro de críticas de *La cara oculta*, su segundo filme, porque aunque fue estrenado en España en septiembre de 2011 en Colombia se estrenó en enero de 2012–. Esto se debe, según los críticos, a que *Satanás* tiene una historia coherente, cuyo desarrollo es pleno, con unos personajes bien elaborados y unas muy buenas actuaciones. En la parte técnica es elogiada la dirección de arte, la narración es calificada como sobria, coherente, visceral, la composición de las imágenes es vista como compacta. La dirección es celebrada constantemente. *Satanás* es apreciada como una gran película, una de las mejores de los últimos tiempos. Podemos concluir que con su ópera prima, Baiz es clasificado dentro del grupo de los mejores directores colombianos.

Al relacionar los resultados de este segundo indicador con el primero, podemos ver claramente que tanto Moreno como Baiz se mantuvieron con las más altas cifras de reconocimiento, mientras que Brand, quien había ocupado el segundo lugar en cuanto al reconocimiento de los espectadores, esta vez no ocupó un lugar tan importante y fue sobrepasado por Moreno.

3.5 Tercer indicador: Circuitos especializados¹⁵

Con circuitos especializados nos referimos a las esferas compuestas por agentes expertos del campo, los especialistas del cine, aquellos que representan el registro de excelencia porque tienen el conocimiento que les permite aplicar criterios específicos del séptimo arte. Estos especialistas han creado espacios cinematográficos, los han dirigido y sostenido a través del tiempo. Los diversos eventos cinematográficos (convocatorias, concursos, talleres) son contruidos desde el conocimiento artístico y otorgan ayudas para la concreción de los proyectos de cine. En los mercados se llevan a cabo negocios que impulsan de manera definitiva todo el proceso de un filme. Y, los festivales, la cumbre del registro de excelencia, es el paso más significativo en cuanto a la construcción de una reputación. En cada versión de estos circuitos especializados participan artistas de todos los departamentos del cine: productores, directores, actores, agentes de ventas, distribuidores, exhibidores y personas de los estudios de cine, quienes escogen las obras que harán parte de tan prestigiosa esfera artística.

Este indicador fue el más dispendioso de elaborar pues el objetivo era saber cuál era el reconocimiento que los 14 largometrajes argumentales vallecaucanos habían adquirido en circuitos especializados durante el período 2003 – 2011.

Se trató de incluir todos los espacios posibles: Un primer bloque incluía convocatorias, concursos, talleres y mercados, de todo tipo, gubernamental o privados, tanto dentro como fuera de los festivales, todo esto a nivel mundial; un segundo bloque contenía la participación, nominación y premiación en cualquier festival de cine, a nivel mundial.

3.5.1 Convocatorias, concursos y talleres.

Estos espacios especializados son de corte académico y artístico. Las convocatorias son invitaciones, como las que hace el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico – FDC, que

¹⁵ Como mencionamos arriba, al revisar las críticas de cine en la revista *Kinetoscopio* fue inevitable leer muchos artículos que nos sirvieron para documentarnos acerca de las dinámicas mundiales del cine. Así mismo, el proceso de búsqueda documental, en la web y en revistas, no sólo permitió construir los índices de reconocimiento sino que, al mismo tiempo, estábamos conociendo el funcionamiento del campo cinematográfico.

anuncian las categorías de Estímulos donde se entregan dineros para financiar películas en distintas etapas del proceso de producción audiovisual. Estos estímulos son fundamentales para el desarrollo de los largometrajes y, por lo general, son la cuota económica inicial con la que cuentan los filmes colombianos. Este es uno de los logros de la nueva legislación cinematográfica colombiana: la financiación estatal de la producción audiovisual del país. Los concursos son eventos donde se envían propuestas artísticas y se participa por un premio. Los talleres son espacios de ayuda artística al desarrollo de las películas: laboratorios de escritura donde se apoya el proceso de realización de un guión cinematográfico; encuentros de producción y coproducción; secciones de desarrollo; cursos prácticos de cine; seminarios; escuelas de cine donde se enseña el método o estilo peculiar de un maestro.

3.5.2 Mercados.

Los mercados son espacios donde se gestan negocios para obtener ayudas financieras en cualquier etapa de producción. Los mercados son un lobby –grupo de presión formado por personas con gran influencia y poder– entre periodistas, realizadores, distribuidores y productores, como lo afirma Diego Ramírez, productor de cine, quien ha asistido a muchos festivales y mercados del mundo para conseguir financiación para sus películas y contratos con agentes de ventas que las lleven por el mundo. Al ser un mercado privado, como cualquier otro, es el primer espacio en reaccionar a las innovaciones. El mercado privado es el nuevo sistema de difusión para las películas colombianas debido a que es un espacio de demanda artística. Es un espacio donde se entablan negocios de forma personal, porque la interacción no es tan formal y se pueden establecer contactos. Como dice Elizabeth Radshaw, de Hot Docs Canadian International Festival: “Estos almuerzos y brunches cuando podemos establecer esa conexión uno a uno porque todo el mundo sabe que ahí es cuando suceden los verdaderos negocios ¿cierto?” (Ministerio de Cultura, 2013, minutos 19:51 a 19:58).

Es un espacio simbólico donde se pone en juego el capital social y en caso de no tenerlo es la esfera perfecta para obtenerlo, porque es la plaza ideal para los que están buscando negocios y, de hecho, todos los están buscando. Diego Ramírez nos decía que una productora

amiga suya describía en tono de broma la dinámica de Cannes y de los grandes festivales de cine:

El productor independiente persigue al agente de ventas; el agente de ventas persigue al distribuidor; el distribuidor persigue a los estudios grandes; los estudios persiguen al director que es el hit del momento; el director persigue al actor revelación; y el actor está persiguiendo algún encuentro personal (Taller Tengo una película, 2013).

Es un funcionamiento que representa la cadena de producción, ya que el productor precisa de un agente de ventas que comercialice su película en distintos eventos de mundo; el agente de ventas está buscando convencer al distribuidor para que compre la película y la lleve a distintas salas de exhibición del mundo; el distribuidor a su vez quiere conseguir vender las grandes películas de los estudios; los estudios necesitan directores que realicen sus enormes proyectos; los directores necesitan a los mejores actores que puedan encarnar a los personajes más exigentes; y, el actor está preocupado por tener acción en su vida personal. Es un movimiento en círculo donde hay una persecución constante y nadie se deja atrapar porque está intentando alcanzar a otra persona.

3.5.3 Festivales.

Los festivales representan el espacio más especializado y está compuesto por conocedores del séptimo arte, quienes tienen una perspectiva que incluye un discurso artístico y cinematográfico alrededor de las propuestas visuales, esto en consonancia con la labor de los críticos especializados genera acciones vinculadas al momento de seleccionar películas y directores. Los críticos especializados elaboran textos para las revistas mientras que los artistas del campo cinematográfico, que hacen parte de los festivales, escogen las películas que van a formar parte de la competencia oficial.

La Selección Oficial de los festivales es de carácter competitivo, son películas que no han estado en competencia en ningún otro festival. El festival se convierte en una especie de registro notarial de nacimiento para la película, porque los festivales exigen que las películas de la

selección oficial no se hayan presentado en ningún otro festival. Es un lugar al que quieren llegar muchos directores y para los nuevos entrar a una plataforma de lanzamiento tan grande y fuerte como ésta es una proeza. Al participar en un festival entran a competir los valores de producción, técnicos y creativos, así como todas las cualidades del proyecto. Esta participación en festivales otorga premios, que se traducen en dinero y, por supuesto, en prensa gratuita.

Cuando los festivales recién estaban surgiendo eran una ventana de promoción y con el paso del tiempo se han convertido en un real espacio fortalecido para la comercialización orientada al cine y educada en cine. Actualmente los festivales son el circuito especializado más grande donde surgen negocios cinematográficos y son una plataforma para lograr la distribución y la exhibición de una película.

En el mundo existen miles de festivales pero los dos más sobresalientes son Cannes y Berlin, porque son una enorme maquinaria, tienen los mayores presupuestos y son liderados por emblemáticas figuras de la industria audiovisual.

El Festival de Cannes, en términos estéticos cuenta con un menú de lo más selecto del cine del momento, las últimas películas, las que presentan una mayor ruptura e innovación formal y narrativa. Asisten los directores de cine más importantes del mundo, los cuales son conocidos por un público especializado que siente gusto por películas incomparables y, además, cuenta con la presencia de estrellas de cine, que son reconocidas por un público más amplio, otorgándole al evento glamour y sofisticación, por ello tanto el público como la prensa acuden al llamado del festival.

A continuación presentamos, de manera muy general, algunas características del Festival de Cannes, el más grande festival de todo el mundo y el más importante en términos artísticos, para así ofrecer un panorama breve de este tipo de espacio especializado de reconocimiento.

FESTIVAL DE CANNES

El origen de su creación data de 1938. El primer festival debía celebrarse del 1 al 20 de septiembre de 1939 pero su primera edición efectiva se inauguró el 20 de septiembre de 1946 en Cannes (Francia). “Hoy en día, el Festival de Cannes es la cita cinematográfica más prestigiosa y el evento cultural más mediático del mundo” (Festival de Cannes), que combina industria, arte y glamour y es el santuario de los directores más prestigiosos del cine. Su presupuesto es de cerca de 20 millones de euros, la mitad proviene de fondos públicos y la otra mitad de patrocinadores, inversionistas, instituciones privadas, publicidad, ganancias, etc.

Sus secciones principales representan una dinámica general que se replica en los demás festivales del mundo, ya que todos están organizados en secciones, aunque varían según el estilo propio de cada festival.

SECCIONES OFICIALES DEL FESTIVAL DE CANNES:

1. Selección oficial:

A. Competencia oficial. Cine de autor.

B. Fuera de Competencia.

C. Una cierta mirada. Obras originales en su propuesta y su estética.

2. Secciones paralelas:

A. Semana de la Crítica [1962]: Primeras o segundas películas de un realizador. Creada por el Sindicato Francés de Críticos de Cine.

B. Quincena de los Realizadores [1968]: Cine de autor, filmes nuevos y viejos. Organizada por la Sociedad Francesa de Directores. Es una sección no competitiva. Los directores franceses eligen y entregan el Premio Carroza de Oro al mejor director internacional.

3. Mercado del Cine de Cannes [1959]: Es un negocio que combina arte e industria y actualmente cuenta con más de 10.000 participantes.

El Palmarés del Festival de Cannes:

1. La Palma de Oro
2. Gran Premio del Jurado
3. Premio de Interpretación Femenina
4. Premio de Interpretación Masculina
5. Premio Mejor Director
6. Premio Mejor Guión
7. Premio Especial del Jurado
8. Cámara de Oro (Mejor Ópera Prima)

3.5.4 Operacionalización de los circuitos especializados.

La elaboración de esta base de datos (ver Apéndice 5) requirió un trabajo mucho más exigente que el de la primera (ver Apéndice 1), porque el objetivo era conocer absolutamente todas las participaciones de este grupo de películas, desde el espacio más local hasta un nivel internacional. Se necesitaba muchísima más precisión: en la fecha de cada participación, de cada festival, en el número de la edición de cada evento, en el país donde se realizó cada programa, en el nombre de cada institución, en el nombre de cada una de las categorías donde estuvo la película, así como de los premios obtenidos. Un trabajo bastante engorroso que precisaba de paciencia, el cual se logró a partir de una amplia búsqueda en internet, en portales de todo tipo, tanto oficiales como no oficiales, y es esta indagación la que soporta esta gran base de datos¹⁶.

Esta base de datos contiene todas las muestras de reconocimiento en circuitos especializados, especificando el número de veces que una película ha estado presente en cada espacio.

Inicialmente a cada película se le otorgó un (1) punto por cada presencia en una Convocatoria, un Concurso, un Taller y un Mercado, así como por cada comparecencia en un Festival, independientemente de la subcategoría¹⁷ en que hubiese estado, para así medir la existencia en estos circuitos especializados. Posteriormente, se reorganizó la información de cada película según el director, debido a que estábamos creando indicadores que nos permitieran medir el reconocimiento de los directores, no de sus obras en particular. Después de dicha sumatoria surge la tabla 11:

¹⁶ A lo largo de la carrera de sociología las principales herramientas que se utilizan son bibliográficas y realmente casi nunca se precisa de internet, al menos no de una manera primordial. Eso hace que se torne realmente sorprendente apreciar cómo la web puede convertirse en la fuente principal de una monografía, cómo puede contener años de datos fundamentales para el desarrollo de una investigación. El problema de esta fuente es, por un lado, el desconocimiento de su tratamiento y, por otro lado, el cuidado que se debe tener con la fiabilidad de la información, lo que hace que el trabajo sea doble pues se requiere de la comparación y comprobación de la veracidad de cada uno de los múltiples datos y sus orígenes.

¹⁷ Participación se refiere a cuando una película es exhibida en un festival; Nominación significa que una película ha sido designada como candidata para obtener un premio en una o varias categorías de un festival; y, Premio, es cuando la película nominada gana el galardón en una o varias categorías.

TABLA 11

Presencia de directores de cine del Valle del Cauca en circuitos especializados

Director	Convocatorias / Concursos / Talleres / Mercados	Participaciones en Festivales	Nominaciones en Festivales	Premios en Festivales	Total
Lisandro Duque	4	4	7	6	21
Jairo Pinilla	0	0	0	0	0
Óscar Campo	3	14	9	5	31
Carlos Palau	1	6	0	0	7
Antonio Dorado	8	15	14	6	43
Colbert García	1	14	4	3	22
Carlos Fernández	1	3	1	1	6
Carlos Moreno	11	41	51	32	135
Jaime Espinosa	1	2	1	0	4
Simón Brand	3	15	17	19	54
Jorge Navas	9	16	14	7	46
Andi Baiz	8	26	29	17	80
Óscar Ruiz	7	23	8	12	50
Juan Valencia	2	2	1	0	5

Surgieron las siguientes dudas: ¿Cómo se procede a analizar estos datos? ¿Cómo saber cuál aporta un mayor nivel de reconocimiento? Sabíamos que todos los festivales no cuentan con el mismo prestigio y habíamos escuchado acerca de una clasificación en clases –festivales clase A, clase B, clase C–, pero no se había hallado un referente objetivo que corroborara ese ordenamiento y representara una fuente confiable, dado que algunas personas incluían unos festivales en una clase y, en contraste, otras personas mencionaban festivales diferentes en la misma clase.

Continuamos investigando y encontramos la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos –FIAPF, creada en 1933 y con sede en París. La FIAPF es la única organización de productores de cine y televisión con un alcance global, congrega 32 organizaciones de filmes y productores de 28 países, en cinco continentes. Su mandato es representar los intereses económicos, normativos y legales que tienen en común las industrias productoras de cine y televisión de los cinco continentes. Regula los festivales cinematográficos

internacionales. Los reglamentos son un contrato de confianza entre la industria del cine y los festivales que dependen de su cooperación para su prestigio y su impacto económico¹⁸.

En consecuencia, decidimos que lo más acertado era basarnos en el directorio de festivales acreditados por la FIAPF (ver Apéndice 6), y así otorgar un valor diferenciado a cada uno de los festivales que componían la base de datos, pues no podíamos comparar un festival de cine local con el festival más importante del mundo. Por tanto, si una película obtenía dos premios y el primero era de un festival comunitario y el segundo era de un festival internacional, no se podían otorgar las mismas puntuaciones, pues hay festivales que apenas están germinando y creciendo y su organización es aún incipiente y no se puede equiparar con la envergadura de festivales que llevan décadas construyéndose y que son realizados por personas que llevan una amplia trayectoria en el sector. Era inadecuado igualar todos los espacios especializados, pues hay diferencias abismales en la misma esfera. Por ello, el trayecto por uno de los 52 festivales acreditados por la FIAPF no debía pasarse por alto y dado que trabajamos con el reconocimiento debíamos ser coherentes y otorgarles a estos festivales la apropiada visibilidad que merecen. Procedimos a otorgar valores diferenciados a las películas:

Puntuación adicional por presencia en festivales acreditados por la FIAPF	
Por cada presencia en un festival de cine independiente muy importante por su valiosa reputación artística en el medio cinematográfico, aunque no esté acreditado por la FIAPF ¹⁹	1 punto
Por cada presencia en Convocatorias, Concursos, Talleres y Mercados de un festival acreditado por la FIAPF	2 puntos
Por cada Participación (ya sea como invitado o como selección oficial) en un festival acreditado por la FIAPF	3 puntos
Por cada Nominación en un festival acreditado por la FIAPF	4 puntos
Por cada Premio recibido en un festival acreditado por la FIAPF	5 puntos
Se agrega cuando se trata de los festivales de Cannes y Berlin	+1 punto

La puntuación añadida se resume en la tabla 12, donde se reagrupó la información de cada filme, según el director:

¹⁸ Traducción propia del sitio web oficial.

¹⁹ Para determinar esto nos basamos en el conocimiento del campo adquirido a través de toda la investigación.

TABLA 12

Puntuación de directores de cine del Valle del Cauca en festivales acreditados por la FIAPF

Director	Festivales Independientes (1 punto)	Convocatorias / Concursos / Talleres / Mercados (2 puntos)	Participaciones (3 puntos)	Nominaciones (4 puntos)	Premios (5 puntos)	Total puntuación
Lisandro Duque	0	0	6	20	10	36
Jairo Pinilla	0	0	0	0	0	0
Óscar Campo	0	0	9	16	10	35
Carlos Palau	0	0	6	0	0	6
Antonio Dorado	0	0	9	16	10	35
Colbert García	0	0	3	0	0	3
Carlos Fernández	0	0	3	4	5	12
Carlos Moreno	6	8	21	32	25	92
Jaime Espinosa	0	0	3	4	0	7
Simón Brand	0	3	6	20	10	39
Jorge Navas	1	3	12	28	30	74
Andi Baiz	0	3	12	12	25	52
Óscar Ruiz	0	4	19	0	11	34
Juan Valencia	0	0	0	0	0	0

Posteriormente, consideramos que lo más pertinente era hacer una diferenciación de los distintos espacios de los circuitos especializados, otorgándole un porcentaje apropiado a cada uno. Luego, se procesaron cuantitativamente los datos para construir índices de reconocimiento, tal como se procedió con las cifras de espectadores y las calificaciones de la crítica, convirtiendo primero los números en índices y después otorgándoles su respectivo peso porcentual, dado que es primordial construir una valoración propia para esta investigación, basada en criterios cinematográficos previamente establecidos y que rigen el séptimo arte, y así elaborar un indicador de reconocimiento que nos permitiera descubrir la reputación de un director.

Continuamos la explicación de la operacionalización del indicador de circuitos especializados:

Primero, se procedió a convertir la presencia de directores de cine del Valle del Cauca en convocatorias, concursos, talleres y mercados en un índice, luego se multiplicó por 10%, el peso porcentual representativo que se le otorgó dentro de los circuitos especializados, generando de este modo el respectivo indicador (Tabla 13).

TABLA 13

Indicador de directores de cine del Valle del Cauca en convocatorias, concursos, talleres y mercados

Director	Presencia en Convocatorias / Concursos / Talleres / Mercados	Índice de Convocatorias / Concursos / Talleres / Mercados	Indicador de Convocatorias / Concursos / Talleres / Mercados (10%)
Carlos Moreno	11	100.0	10.0
Jorge Navas	9	81.8	8.2
Antonio Dorado	8	72.7	7.3
Andi Baiz	8	72.7	7.3
Óscar Ruiz	7	63.6	6.4
Lisandro Duque	4	36.4	3.6
Óscar Campo	3	27.3	2.7
Simón Brand	3	27.3	2.7
Juan Valencia	2	18.2	1.8
Carlos Palau	1	9.1	0.9
Colbert García	1	9.1	0.9
Carlos Fernández	1	9.1	0.9
Jaime Espinosa	1	9.1	0.9
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0

Segundo, se procedió a convertir la participación de directores de cine del Valle del Cauca en festivales en un índice, luego se multiplicó por 15%, el peso porcentual representativo que se le otorgó dentro de los circuitos especializados, generando de este modo el respectivo indicador (Tabla 14). Tercero, se procedió a convertir la nominación de directores de cine del Valle del Cauca en festivales en un índice, luego se multiplicó por 20%, el peso porcentual representativo que se le otorgó dentro de los circuitos especializados, generando de este modo el respectivo indicador (Tabla 15).

TABLA 14

Indicador de participación de directores del Valle del Cauca en festivales

Director	Participaciones	Índice de Participación	Indicador de Participación (15%)
Carlos Moreno	41	100.0	15.0
Andi Baiz	26	63.4	9.5
Óscar Ruiz	23	56.1	8.4
Jorge Navas	16	39.0	5.9
Antonio Dorado	15	36.6	5.5
Simón Brand	15	36.6	5.5
Óscar Campo	14	34.1	5.1
Colbert García	14	34.1	5.1
Carlos Palau	6	14.6	2.2
Lisandro Duque	4	9.8	1.5
Carlos Fernández	3	7.3	1.1
Jaime Espinosa	2	4.9	0.7
Juan Valencia	2	4.9	0.7
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0

TABLA 15

Indicador de nominación de directores del Valle del Cauca en festivales

Director	Nominaciones	Índice de Nominación	Indicador de Nominación (20%)
Carlos Moreno	51	100.0	20.0
Andi Baiz	29	56.9	11.4
Simón Brand	17	33.3	6.7
Antonio Dorado	14	27.5	5.5
Jorge Navas	14	27.5	5.5
Óscar Campo	9	17.6	3.5
Óscar Ruiz	8	15.7	3.1
Lisandro Duque	7	13.7	2.7
Colbert García	4	7.8	1.6
Carlos Fernández	1	2.0	0.4
Jaime Espinosa	1	2.0	0.4
Juan Valencia	1	2.0	0.4
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0
Carlos Palau	0	0.0	0.0

Cuarto, se procedió a convertir los premios de directores de cine del Valle del Cauca en festivales en un índice, luego se multiplicó por 25%, el peso porcentual representativo que se le otorgó dentro de los circuitos especializados, generando de este modo el respectivo indicador (Tabla 16).

TABLA 16

Indicador de premios de directores del Valle del Cauca en festivales

DIRECTOR	Premios	Índice de Premios	Indicador de Premios (25%)
Carlos Moreno	32	100.0	25.0
Simón Brand	19	59.4	14.8
Andi Baiz	17	53.1	13.3
Óscar Ruiz	12	37.5	9.4
Jorge Navas	7	21.9	5.5
Lisandro Duque	6	18.8	4.7
Antonio Dorado	6	18.8	4.7
Óscar Campo	5	15.6	3.9
Colbert García	3	9.4	2.3
Carlos Fernández	1	3.1	0.8
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0
Carlos Palau	0	0.0	0.0
Jaime Espinosa	0	0.0	0.0
Juan Valencia	0	0.0	0.0

Quinto, se procedió a convertir la puntuación de directores de cine del Valle del Cauca en festivales acreditados por la FIAPF en un índice, luego se multiplicó por 30%, el peso porcentual representativo que se le otorgó dentro de los circuitos especializados, generando de este modo el respectivo indicador (Tabla 17).

TABLA 17

Indicador de puntuación de directores del Valle del Cauca en festivales acreditados por la FIAPF

Director	Puntuación	Índice de Puntuación	Indicador de Puntuación (30%)
Carlos Moreno	92	100.0	30.0
Jorge Navas	74	80.4	24.1
Andi Baiz	52	56.5	17.0
Simón Brand	39	42.4	12.7
Lisandro Duque	36	39.1	11.7
Óscar Campo	35	38.0	11.4
Antonio Dorado	35	38.0	11.4
Óscar Ruiz	34	37.0	11.1
Carlos Fernández	12	13.0	3.9
Jaime Espinosa	7	7.6	2.3
Carlos Palau	6	6.5	2.0
Colbert García	3	3.3	1.0
Jairo Pinilla	0	0.0	0.0
Juan Valencia	0	0.0	0.0

Por último, se sumaron los porcentajes obtenidos por cada uno de los circuitos especializados y esta sumatoria arrojó el índice, el cual se multiplicó por 50%, que es el peso del indicador de circuitos especializados sobre el total del indicador de reconocimiento, obteniendo así el indicador que condensa el reconocimiento de directores de cine del Valle del Cauca en los circuitos especializados (Tabla 18), para así poder compararlo con los otros dos indicadores: la Crítica y los Espectadores.

TABLA 18

Indicador de reconocimiento de directores del Valle del Cauca en circuitos especializados

Director	Indicador de Convocatorias / Concursos / Talleres / Mercados (10%)	Indicador de Participación en festivales (15%)	Indicador de Nominación en festivales (20%)	Indicador de Premios en festivales (25%)	Indicador de Puntuación en festivales acreditados por la FIAPF (30%)	Índice de Circuitos especializados	Indicador Circuitos especializados
Carlos Moreno	10.0	15.0	20.0	25.0	30.0	100.0	50.0
Andi Baiz	7.3	9.5	11.4	13.3	17.0	58.4	29.2
Jorge Navas	8.2	5.9	5.5	5.5	24.1	49.1	24.6
Simón Brand	2.7	5.5	6.7	14.8	12.7	42.4	21.2
Óscar Ruiz	6.4	8.4	3.1	9.4	11.1	38.4	19.2
Antonio Dorado	7.3	5.5	5.5	4.7	11.4	34.4	17.2
Óscar Campo	2.7	5.1	3.5	3.9	11.4	26.7	13.3
Lisandro Duque	3.6	1.5	2.7	4.7	11.7	24.3	12.1
Colbert García	0.9	5.1	1.6	2.3	1.0	10.9	5.5
Carlos Fernández	0.9	1.1	0.4	0.8	3.9	7.1	3.5
Carlos Palau	0.9	2.2	0.0	0.0	2.0	5.1	2.5
Jaime Espinosa	0.9	0.7	0.4	0.0	2.3	4.3	2.2
Juan Valencia	1.8	0.7	0.4	0.0	0.0	2.9	1.5
Jairo Pinilla	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0

En la esfera de los circuitos especializados los directores más reconocidos también son Carlos Moreno con 50.0% y Andi Baiz con 29.2%. De esta manera finalizamos la descripción del proceso de selección de los directores de cine vallecaucanos más reconocidos por su labor cinematográfica (ver Apéndice 7).

3.6 Entrevistas en profundidad

Luego de descubrir quiénes eran los dos directores de cine del Valle del Cauca con más reconocimiento durante el período estudiado, en cuanto a espectadores, crítica y circuitos especializados, se procedió a establecer contacto con ellos para entrevistarlos, porque consideramos que éste era el canal apropiado para acercarnos a aspectos de su trayectoria artística que no se encontraban en las fuentes consultadas. Las dos entrevistas fueron estructuradas, con un cuestionario (ver Apéndices 8 y 9) para cada entrevistado, de cuatro módulos y 36 preguntas definidas. En la entrevista se indagó acerca de la biografía, del contexto social donde el director creció, el entorno familiar, la escuela, la formación profesional, los contactos profesionales y las redes laborales. El resultado de las entrevistas nos permitió ahondar en algunos aspectos de los procesos de obtención de reconocimiento en el cine.

3.7 Conocimientos adquiridos para abordar el campo del cine

Conocer el funcionamiento del campo del cine colombiano, sin pertenecer a él y sin contar con investigaciones con las cuales contrastar los hallazgos, al ser un período actual, fue un reto. Las fuentes documentales no eran suficientes, por ello se hizo necesario realizar actividades de campo que permitieran documentarse académicamente y ampliar los conocimientos cinematográficos, a través de diversos acercamientos a la esfera audiovisual, para poder conocer y comprender un poco el campo. Aunque no se logró realizar una inmersión como tal, los distintos eventos y acercamientos académicos permitieron conocer la dinámica cinematográfica y obtener un panorama de la realización audiovisual en el país. En este punto contamos con la constante y muy valiosa ayuda de la profesora Paula Marcela Trujillo Jaramillo, egresada del pregrado de Comunicación Social y de la maestría en Sociología de la Universidad del Valle, quien representó un fundamental apoyo en todas las etapas de desarrollo de la presente investigación.

A continuación presentamos cronológicamente las actividades de campo:

Universidad del Valle. Asignaturas cursadas: *Apreciación cinematográfica* (febrero–junio de 2006); *Lenguajes visuales, mitologías, sociedad e Historia del Cine I* (agosto–diciembre de 2007); *Historia del Cine II* (febrero–junio de 2008). Cali.

Universidad Nacional. Asignaturas cursadas: *Introducción a la Historia del Arte y Estética y teoría de la imagen* (agosto–diciembre de 2010). Bogotá.

Pontificia Universidad Javeriana, Centro de Consultoría y Educación Continua. *Diplomado en Crítica de Arte*. Cali, septiembre 28 – diciembre 3 de 2011.

Universidad del Valle. Asistencia a varias clases del curso *Dirección de Arte*, a cargo de Claudia Victoria, docente del Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Valle y Directora de Arte de varias producciones audiovisuales de la ciudad. Cali, febrero–junio de 2012.

Universidad Autónoma de Occidente. 4° Festival de Cine Universitario Intravenosa. *Conversatorio 180 segundos*, con el director de cine Alexander Giraldo. Cali, mayo 22 de 2012.

Universidad Autónoma de Occidente. 4° Festival de Cine Universitario Intravenosa. *Conversatorio Chocó*, con el director de cine Johnny Hendrix. Cali, mayo 23 de 2012.

Cinemateca Museo La Tertulia. Film Forward Sundance del Instituto Sundance. *Mesa redonda con cineastas*. El director de *On the ice*, Andrew Okpeaha MacLean, y la productora de Buck, Sofia Santana, conversando con los miembros del Clúster Cinematográfico de Cali. Cali, julio 14 de 2012.

Centro de Emprendimiento Cultural de la Comuna 13. Film Forward Sundance del Instituto Sundance. El director de *On the ice*, Andrew Okpeaha MacLean, y la productora de Buck, Sofia Santana, conversando con los líderes comunitarios que usan medios de

comunicación, trabajo en cine y producción audiovisual como una herramienta para el empoderamiento en su comunidad. Cali, julio 14 de 2012.

Cinemateca Museo La Tertulia. 4° Festival Internacional de Cine de Cali – FICCALI. *Panel de directores caleños*: Óscar Campo, Antonio Dorado, Andi Baiz, Alexander Giraldo, Óscar Ruiz Navia, Johnny Hendrix. Cali, noviembre 11 de 2012.

Cámara de Comercio de Cali. 4° Festival Internacional de Cine de Cali – FICCALI. *Panel Cine en Construcción Caleño*: Marcela Rincón, Óscar Ruiz Navia, Gerylee Polanco, Juan Manuel Acuña, Ángela Osorio y Santiago Lozano, Alexander Giraldo, Luis Merino, Diana Kuellar, Liliana Hurtado y Mauricio Vergara, Óscar Campo. Cali, noviembre 12 de 2012.

Centro Cultural Comfandi y Cámara de Comercio de Cali. *Taller Tengo una película*. Realizado por Proimágenes. Talleristas: Martha Orozco (productora y documentalista de México), Diego Ramírez (productor de cine), Leydi Higido y Diana Ledesma (Industrias Culturales de Cali), Patricia Rengifo (Ley en Movimiento), Jhonny Hendrix Hinestroza y Oscar Ruiz Navia (directores y productores de cine), Sandra Viviana Cortés Gálvez (abogada). Cali, abril 25, 26, 29 y 30 de 2013.

Cámara de Comercio de Cali. *Conversatorio Ley Filmación Colombia y Ley de Cine*. Con Adelfa Martínez, Directora de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia. Cali, agosto 23 de 2013.

Universidad Autónoma de Occidente, Semana Autónoma. Conferencia *La producción de cine y televisión comercial en Colombia*, a cargo del libretista, productor, director de cine y vicepresidente de producción del Canal Caracol Dago García. Cali, octubre 16 de 2013.

Fundación Imagen Latina. *Voluntariado*. Participación en la etapa de promoción de la película caleña *Amores peligrosos* [2012], del director vallecaucano Antonio Dorado. Realización de marketing cinematográfico en diferentes eventos culturales relacionados con la temática del filme. Cali, agosto–octubre de 2013.

4. Círculos de reconocimiento cinematográfico

En este capítulo identificamos los círculos de reconocimiento del séptimo arte, basándonos en el reconocimiento alcanzado por los directores de cine vallecaucanos, que obtuvieron una mayor reputación por su labor cinematográfica, en el proceso de selección que describimos en el anterior capítulo. Para lograr esto elaboramos indicadores de reconocimiento para descubrir a los artistas más prestigiosos, como resultado de ello presentamos una tabla que resume los hallazgos:

TABLA 19

Consolidado de los indicadores de reconocimiento cinematográfico de los directores del Valle del Cauca 2003–2011

Director	Indicador Espectadores (20%)	Indicador Crítica (30%)	Indicador Circuitos especializados (50%)	INDICADOR DE RECONOCIMIENTO CONSOLIDADO (100%)
Carlos Moreno	14.5	30.0	50.0	94.5
Andi Baiz	20.0	21.3	29.2	70.5
Simón Brand	17.3	13.4	21.2	51.9
Jorge Navas	1.7	18.5	24.6	44.8
Antonio Dorado	7.8	16.7	17.2	41.7
Óscar Ruiz	0.5	12.3	19.2	32.0
Óscar Campo	0.1	12.0	13.3	25.5
Lisandro Duque	1.7	7.0	12.1	20.8
Colbert García	0.3	1.8	5.5	7.6
Carlos Fernández	1.0	0.0	3.5	4.6
Carlos Palau	0.2	1.7	2.5	4.4
Jaime Espinosa	0.0	1.7	2.2	3.8
Juan Valencia	0.8	0.0	1.5	2.3
Jairo Pinilla	0.0	0.0	0.0	0.0

Este consolidado reúne los indicadores de reconocimiento hallados en nuestra investigación. El indicador de reconocimiento global está representado por el 100%, el cual obtuvimos luego de elaborar tres indicadores que, en conjunto, pudieran contener este gran indicador: Circuitos especializados 50%, Crítica 30% y Espectadores 20%.

En el indicador de reconocimiento consolidado, podemos notar que el director caleño Carlos Moreno tiene un porcentaje de 94.5%, logrando casi una total valoración de su obra cinematográfica en las tres esferas de reconocimiento, porque en el indicador de circuitos especializados recibió un 50.0%, representando una apreciación total de su obra en el espacio evaluado por los expertos en cine, y esto es el indicador más fuerte y contundente de reconocimiento para un director, según los parámetros establecidos previamente en nuestro trabajo. En cuanto al indicador de crítica, Carlos Moreno también recibió la calificación más alta, 30.0%, situándose como el director más elogiado por la crítica colombiana. En el indicador de espectadores Moreno ocupó el tercer lugar, con un 14.5%, pero recordemos “(...) el paso a la historia de artistas con un altísimo nivel de consagración, pero no el grado de reconocimiento del público en general” (Peist, 2012, p. 214), debido a que el público es heterogéneo y está compuesto por personas que tienen un conocimiento artístico y una mirada estética, así como por personas sin nociones artísticas que ven el arte como una diversión, por ello es complicado depender del resultado del público, sobre todo en nuestro caso, donde nos limitamos a los espectadores de salas de cine en Colombia, razón por la cual estos asistentes no pueden representar al público, en el sentido de los autores.

El segundo director con mayor reputación es Andi Baiz, también caleño, quien obtuvo un 70.5% en el indicador de reconocimiento consolidado, consiguiendo así una alta valoración general de su obra cinematográfica en las tres esferas de reconocimiento, aunque en un porcentaje más bajo que el de Moreno. En cuanto al indicador de circuitos especializados recibió un 29.2%, que lo ubica en el segundo lugar. Con respecto al indicador de crítica, Baiz también recibió la segunda calificación más alta, 21.3%, situándose como un director bastante apreciado por la crítica colombiana. En el indicador de espectadores encontramos una fuerte diferencia, dado que Andi Baiz ocupó el primer lugar con un 20.0%, la calificación más alta, lo que significa que fue el director más visto durante el período.

Como pudimos apreciar a lo largo del trabajo, y confirmar al final, Carlos Moreno y Andi Baiz son los directores con los dos más altos porcentajes del indicador de reconocimiento consolidado, como nos muestra la tabla 19. Los espectadores y la crítica se midieron a nivel nacional y los circuitos especializados a nivel mundial. No obstante, nuestro objetivo no era

hacer un análisis comparativo de la reputación de estos directores, sino, a partir de su prestigio, identificar en qué esferas cinematográficas los artistas audiovisuales del país logran reconocimiento y así determinar cuáles eran los círculos de reconocimiento cinematográfico.

Recordemos que el reconocimiento es la valoración de las virtudes de los artistas, a partir de la apreciación de las características artísticas de sus creaciones y a través de la distinción por parte de diversos actores e instituciones del campo artístico, que juegan un rol a través de toda la carrera, diferenciándolos de sus pares e identificándolos como artistas brillantes. Ese reconocimiento es el descubrimiento del talento artístico, talento que es la condición, *sine qua non*, para llegar a la fama.

Bowness dice: “Tengo que hacer una distinción, cruda y no absoluta, pero sin embargo esencial para el argumento, entre:

Artista genio [artist as genius]	Artista de oficio [artist as journeyman] ²⁰
Arte para los museos	Arte para el mercado

Las dos divisiones están relacionadas: es el trabajador quien satisface el mercado, y los maestros y los artistas geniales cuyo trabajo, es de esperar, ocupa los museos” (Bowness, 1990, p. 9), museos donde están exhibidas las obras más importantes de la historia del arte de la humanidad. En nuestro caso no incluimos los museos de arte y tampoco los de cine, pues en Colombia existe un único museo cinematográfico: “Caliwood, el primer Museo de la Cinematografía en la historia de Colombia, fue fundado el 22 de octubre de 2008” (Caliwood Museo de la Cinematografía, 2011). Además, nuestro trabajo es bastante limitado, pues se centra en un breve período de nueve años, razón por la cual es imposible para nosotros hablar de la trascendencia del cine de origen vallecaucano en la historia del cine nacional y muchísimo menos en la historia del cine mundial.

²⁰ La palabra que Bowness utiliza es *journeyman*, que traduce literalmente trabajador, oficial, obrero, jornalero. En este caso se refiere a un artista que realiza un buen trabajo, que tiene un buen desempeño artístico, pero no es creativo, brillante, excepcional.

En nuestro caso preciso alcanzamos a abarcar la presencia de los largometrajes argumentales colombianos, dirigidos por cineastas vallecaucanos, en los festivales de cine más prestigiosos del mundo, que podrían equipararse a los museos, en un sentido simbólico, dado que en sus registros reposan los nombres de las obras cinematográficas más reconocidas dentro de esa esfera, al ser escogidas como parte de estos certámenes, generando la probabilidad de que perduren en los registros de la historia del cine más valorado. Pero aclaramos que sólo es nuestra interpretación, a partir de los resultados de una corta investigación, y no podemos hacer dictámenes definitivos acerca de la trayectoria de los directores, y muchísimo menos acerca de su futuro artístico.

Con respecto al mercado, el séptimo arte es un bien bastante comercializado, debido a su forma de proyectarse y su facilidad para ser transportado y difundido, puesto que una película puede ser exhibida una cantidad infinita de veces, incluso al mismo tiempo en diferentes lugares, debido a su tipo de reproductibilidad en salas de exhibición comercial, alrededor del mundo. Es más, actualmente millones de personas en el mundo no asisten a salas de cine sino que ven los filmes desde su casa, en un televisor o en un computador, y la gran mayoría de veces las películas no son originales sino que son compradas en las calles. En ese sentido podemos decir que así como el cine es un arte para los museos o festivales, también es un arte para el mercado, sea dentro de la dinámica de la industria cinematográfica –gran cadena de distribución, promoción y exhibición– o dentro de los mercados ilegales.

De este modo aclaramos que el modelo que propone Bowness, artista genio/artista de oficio y arte para los museos/arte para el mercado, no se refleja de manera exacta en nuestro trabajo, puesto que Bowness es un historiador de arte que hace parte del campo del arte, y dentro de éste erige sus investigaciones, las cuales abarcan grandes períodos de tiempo y analizan las trayectorias de artistas consagrados en la historia, mientras que nosotros simplemente estamos identificando los espacios de reconocimiento del cine, de forma muy concreta, a través de los largometrajes argumentales dirigidos por cineastas vallecaucanos, en un espacio temporal bastante reducido, pues no alcanza una década. En ese sentido queremos aclarar que nuestros hallazgos son a una muy pequeña escala y sólo permiten dilucidar algunas semejanzas generales

entre los resultados encontrados por nuestros tres autores, en la pintura y la escultura, con nuestros resultados incipientes en el cine.

Con respecto a esta diferenciación inicial, de la que nos habla Bowness, es probable encontrarla en nuestro espacio cinematográfico expresada de la siguiente forma:

Director genio	Director comercial
Cine arte	Cine comercial

Podríamos decir que esta diferencia se logra reflejar en el reconocimiento obtenido por las películas. Son los artistas destacados quienes obtienen una mayor presencia en los festivales, quienes ocupan las listas de Selección Oficial, de Nominados y Premiados, cuyas películas de cine arte parecen hechas para los festivales de cine y por ello son estrenadas en estos espacios, tal como ha sucedido con los filmes de Carlos Moreno, un cineasta creativo, como lo muestra su mayor reconocimiento en los circuitos especializados. En contraste, las películas de cine comercial son hechas para el mercado, es decir, para las salas de exhibición comercial, razón por la cual tienen un mayor porcentaje de espectadores, es decir, son mayormente reconocidas por el público. Esto podemos apreciarlo en el tercer lugar que ocupa Moreno en el círculo de espectadores.

Esta clasificación es relevante en la medida en que son los artistas brillantes quienes tienen altas probabilidades de desarrollar una carrera artística trascendente, adquiriendo una notoriedad tan elevada como para alcanzar el nivel de la consagración. Estamos aclarando que se trata de probabilidades, las cuales se ajustan al modelo de Bowness, pues él nos ha dejado claro que son los artistas excepcionales los que logran el ascenso a la fama, y su camino recorre los espacios especializados del arte, en contraste con artistas que tienen un buen trabajo pero su enfoque comercial los ubica en el mercado del arte, disminuyendo sus probabilidades de desarrollar una trayectoria consolidada.

El autor dice que “los maestros, los artistas geniales, que tienen una extraordinaria capacidad para la creación imaginativa y el pensamiento original (...) son pocos en número”

(Bowness, 1990, p. 9). Esta afirmación se basa en los artistas plásticos, que hacen pinturas y esculturas de manera individual, en solitario, mientras que en el cine una película es resultado del trabajo mancomunado de diversos artistas. Es preciso señalar esta diferencia para comprender que así como hay similitudes entre la teoría y nuestros hallazgos, también hay grandes desemejanzas entre los artistas consagrados por la historia del arte, y nuestros cineastas, quienes están iniciando sus carreras artísticas.

Es en ese sentido en el que identificamos, en un reducido nivel, a los directores de cine vallecaucanos más reconocidos, evidenciando que son los directores genios de nuestra restringida graduación. En nuestro caso concreto nos referimos a Carlos Moreno, quien obtuvo en dos círculos, el de los circuitos especializados (50.0%) y el de la crítica (30.0%), el máximo porcentaje que podía obtener un director, según nuestro limitado criterio de medición, y en el indicador consolidado de reconocimiento obtuvo un 94.5%, casi un 100.0%, indicando de esta forma que es un director genio y por ello está en la cúspide de los directores de cine vallecaucanos. Aclaramos que esta afirmación la hacemos basándonos en los resultados cuantitativos pero ubicándonos en nuestro contexto concreto, en el mismo sentido en que identificamos los círculos de reconocimiento cinematográfico a diminuta escala, a partir del ejemplo vallecaucano. Por ende, tomando en cuenta nuestras restricciones, podemos decir que durante el período 2003–2011, Moreno es el director excepcional de ese momento preciso, hallándonos en nuestro demarcado espacio departamental, y es que sus largometrajes realmente lo posicionan en el contexto vallecaucano como el director más brillante, en comparación con los otros directores vallecaucanos, durante estos nueve años, tomando como referencia el reconocimiento mundial que ha recibido.

4.1 Los círculos de reconocimiento en el cine

Al cumplir el objetivo general de esta investigación establecimos que las esferas de reconocimiento cinematográfico son: los espectadores, la crítica y los circuitos especializados. Como principal referente contamos con la noción de círculos de reconocimiento de Alan Bowness. Para el autor son cuatro los círculos que descubren el talento del artista: los pares, los

críticos, los benefactores y el público. Estos círculos son etapas que representan el avance en el desarrollo de la obra artística:

CÍRCULOS DE RECONOCIMIENTO	
Artes Plásticas (Pintura y Escultura)	Artes Visuales (Cine)
Alan Bowness	Presente monografía
<p><i>Primer círculo: Pares</i> Los otros artistas, tanto los artistas mayores que por lo general son los maestros de los más jóvenes, como los artistas contemporáneos. Los maestros son los primeros en descubrir los nuevos talentos. De la misma forma los nuevos artistas geniales comienzan a diferenciarse de entre el grupo de sus propios pares.</p>	<p><i>Primer círculo: Pares</i> Este primer círculo es el mismo para ambas artes, pues la primera valoración proviene de los iguales, ya sean otros artistas del medio cinematográfico, los profesores o maestros de los cineastas.</p>
<p><i>Segundo círculo: Críticos</i> Los críticos de arte son personas especializadas que tienen un conocimiento artístico y mediante su propio análisis juzgan y evalúan las obras de arte. Hacen parte del espacio artístico sin ser creadores, pero tienen relaciones personales y cercanas con otros artistas, y de esta forma están actualizados acerca de los nuevos artistas brillantes que surgen.</p>	<p><i>Segundo círculo: Espectadores</i> En general, luego del primer reconocimiento, el de los pares, viene el estreno de la película, que en la mayoría de los casos se da en salas de cine comercial. Esta es la esfera que representa el más fuerte contraste, dado que para Bowness el público es la última etapa, pero recordemos que nuestro trabajo no cubre esta noción tan amplia de público y se limita a los asistentes a salas de cine.</p>
<p><i>Tercer círculo: Benefactores</i> Sean marchantes o coleccionistas. Los marchantes son las personas que comercian con las obras de arte y algunos fundan galerías de arte. Los coleccionistas son personas que compran arte de manera privada, para formar su propio conjunto de obras, según sus gustos personales.</p>	<p><i>Tercer círculo: Crítica de cine</i> Después de que la película es exhibida, los críticos colombianos expresan su apreciación a través de sus escritos, en el caso nuestro, en revistas colombianas de publicación seriada.</p>
<p><i>Cuarto círculo: Público</i> Se refiere a las personas que asisten a las exhibiciones de arte, pero también hace referencia a un concepto más amplio relacionado con el prestigio del artista a través del tiempo, a la fama.</p>	<p><i>Cuarto círculo: Circuitos especializados</i> Las películas más prestigiosas tienen su premier (estreno mundial) en festivales de cine. Algunos filmes participan, otros son nominados y pocos premiados. También hace referencia a las convocatorias, a los concursos, a los talleres y a los mercados, generados por las instituciones cinematográficas, tanto independientes como estatales.</p>

Bowness erige su noción de círculos de reconocimiento a partir de la pintura y la escultura en el arte moderno, mientras que en nuestro caso nos ceñimos al cine durante el período 2003–2011. Por ello, aunque la propuesta de Bowness es nuestro marco de referencia, no podemos ajustarla completamente al modelo cinematográfico actual, porque hay diferencias entre las artes plásticas y las artes visuales debido a que las etapas de reconocimiento varían de un arte a otro, como se pudo apreciar en el anterior cuadro.

Antes de proseguir queremos llamar la atención sobre el tercer círculo, el de los benefactores, que se refiere al mecenazgo de coleccionistas y marchantes. Encontramos una gran diferencia en este punto porque en el cine no existen los benefactores en el mismo sentido que en la pintura y la escultura, es decir, sí existe el patrocinio, pero no las mismas figuras de coleccionista y marchante. El coleccionista es aquella persona que tiene la afición a coleccionar objetos artísticos, sea que posea o no el conocimiento específico sobre el arte para ordenar las pinturas adecuadamente. Desde luego existen personas que coleccionan películas, los denominados cinéfilos –aficionados al cine–, así como existen colecciones de cine en cinematecas, en videotecas, o en cineclubes, pero en el cine no existen los coleccionistas como agentes que hagan parte del proceso de reconocimiento y tampoco las galerías de arte. Con respecto a los marchantes, que son las personas que comercian con cuadros u obras de arte, el equivalente podrían ser los distribuidores o los agentes de ventas, quienes son los que comercian con las películas.

En cuanto al patrocinio, existe la figura precisa de patrocinador, quien apoya la película costeándola de diversas maneras –en dinero o en especie–. No obstante, consideramos que hay una mayor similitud de mecenazgo entre la figura del coleccionista y la del productor, porque el coleccionista compra la obra y el productor es el dueño de la película, en términos económicos y legales. La diferencia radicaría en que el productor provee al director –nuestra figura principal– porque procura la realización del filme, es decir, sin el productor, el director no podría dirigir. Ésta podría ser la diferencia más abismal entre la pintura y la escultura en comparación con el cine, porque los artistas plásticos por lo general desarrollan obras individuales, mientras que un director difícilmente realizaría una película en soledad, dado que un filme es una obra de arte que tiene muchas etapas y su realización precisa de la intervención de cientos o miles de artistas.

A continuación identificaremos cada uno de los círculos de reconocimiento cinematográfico que hallamos en nuestra investigación, basándonos en los círculos de reconocimiento de Bowness:

4.1.1 Primer círculo: Reconocimiento de los pares.

En nuestro caso, como investigadores sociales, desconocemos las dinámicas de reconocimiento entre los artistas y sus maestros, lo que nos impide determinar la reputación entre pares. Es muy complicado intentar descubrir los entresijos del cine sin ser artistas, además no contamos con datos de primera mano, con una observación etnográfica *in situ*, que nos permitiera dilucidar los intrincados procesos internos de reconocimiento del mundo del arte. Por ello, debemos ser muy honestos y aclarar que nuestra investigación no abarca el primer círculo de Bowness, el de los pares, en el mismo modo en que el autor lo hace, amplia y profundamente. Simplemente nos acercamos un poco al reconocimiento que recibieron los directores de cine más prestigiosos, Moreno y Baiz, en sus inicios en el campo, a partir de lo que ellos mismos nos relataron en las entrevistas que les hicimos. Esta información se ciñe a la valoración recibida por ellos de parte de otros pocos artistas, pero no nos brinda una mirada general de los niveles de reconocimiento otorgados en el primer círculo, entre todos los pares del espacio artístico.

Citando a Peist, la autora nos dice que “las dificultades para medir el público y sus valoraciones ocasionan que no disponga de indicadores –ni fiables ni accesibles para las condiciones de mi estudio– para precisar la acumulación de reconocimiento de los artistas a lo largo del tiempo” (Peist, 2012, p. 214), y lo que a ella le sucede con el público es exactamente lo que nos acontece a nosotros respecto de los pares. Por ello queremos dejar muy claro que no pudimos medir el reconocimiento en el primer círculo, el de los iguales, pero sí pudimos establecer la importancia de esta primera esfera de reconocimiento, tal como lo deja claro Bowness.

Los pares es el primer círculo de reconocimiento en el que se entra a partir de la aprobación de los iguales cercanos. Es una primera esfera cerrada, en el sentido de que

pertenecen exclusivamente los otros artistas, sean sus compañeros de estudio, sus profesores, o sus maestros veteranos –artistas que por su largo recorrido son una figura que sobresale e inspira respeto y, aunque en ocasiones no educan directamente al artista, hacen parte activa por su trayectoria, siendo figuras dignas de admiración en el medio y un ejemplo a seguir—. Este reconocimiento inicial es otorgado a las realizaciones preliminares del artista, siendo en muchas ocasiones sus primeras producciones dentro del ámbito universitario, pero muchas veces significa la aprobación necesaria que los lleva a que sean conocidos como artistas en una esfera social más amplia.

Las entrevistas realizadas a Carlos Moreno y a Andi Baiz nos permitieron acercarnos al reconocimiento recibido por ellos de parte de sus pares, aunque no significaba material suficiente como para operacionalizar el círculo de pares.

4.1.1.1 Carlos Moreno.

El director de cine Carlos Humberto Moreno Herrera estudió Comunicación Social en la Universidad del Valle. Estando en la universidad obtuvo el reconocimiento de sus pares, específicamente de sus profesores y maestros, pues su primer trabajo en el campo audiovisual lo obtuvo cuando estudiaba en la universidad:

Primero como monitor en la Universidad del Valle, yo era monitor de otros cursos y haciendo vídeos (...), en el Centro de Producción de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Y con UVTV también hacíamos cosas institucionales. UVTV era una productora de la Universidad del Valle. (...) Fui tutor de los profesores entonces a veces tenía que hacer copias o a veces hacer, acompañar los trabajos de edición de los estudiantes y poquito a poco me fui volviendo editor de oficio, es decir, yo trabajaba como editor, editaba documentales, videos institucionales, videos educativos, miles de estas cosas, luego edité comerciales de televisión, luego dirigía, y o dirigía y editaba (Moreno, 2013).

Las monitorias en la Universidad del Valle son actividades de apoyo al docente, desarrolladas por los estudiantes de pregrado. Para lograr ser monitor el estudiante debe tener un alto promedio acumulado, así como haber obtenido una nota alta en la asignatura a la cual aspira a ser monitor, es decir, los monitores son los estudiantes más aplicados y destacados de las carreras y bajo ese criterio son escogidos por los profesores. Lo anterior nos indica que los primeros trabajos audiovisuales de Moreno, los cuales le brindaron sus primeras experiencias, recibieron la valoración de parte de sus pares en el aula universitaria, específicamente sus maestros. Más adelante, aún siendo estudiante, Moreno consiguió un empleo con la Universidad del Valle, que estaba por fuera del cargo académico de monitor. Esto nos indica que desde un comienzo el trabajo artístico de Moreno, que en ese momento aún no se podía considerar propiamente como cine, fue apreciado en el aula universitaria, que es uno de los primeros espacios donde los desarrollos iniciales de la carrera de un artista son reconocidos. Este reconocimiento es importante porque la valoración académica inicial permite que el artista, que en ese momento es estudiante, comience a desarrollar su propio trabajo, adquiera conocimientos y comience a dar los primeros pasos de su trayectoria, además marca un avance más allá del círculo inicial de pares.

En cuanto a su ópera prima, *Perro come perro*, cabe aclarar que la idea original es de Alonso Torres. Cuando se conocieron Torres no era un par de Moreno, dado que no era estudiante de arte, ni artista, pero lo consideramos como un igual porque en ese momento escribía y actualmente es guionista de largometrajes colombianos²¹:

A Alonso lo conocí por intercambio literario, porque Alonso estudiaba Sociología en la Universidad (...). Alonso me entregó la primera versión de algo que él creía que era una novela, él me dijo: “Mirá, estoy escribiendo esta novela”, y era una novela que se llamaba Los malditos, y yo dije: “Mirá, yo no veo ahí una novela, yo veo un guión”, pero si querés lo escribimos, y yo me senté con él a escribir eso y se volvió Perro come perro (Moreno, 2013).

²¹ Alonso Torres es coguionista de las películas *Perro come perro*, *Todos tus muertos*, *Que viva la música* (coescritura con el director, Carlos Moreno) y *Matar a Jesús* (coescritura con la directora, Laura Mora).

La ópera prima de Moreno nace cuando Torres le entrega la primera versión de la novela *Los malditos* a Moreno, dándole la idea original de la historia y aceptando su posterior propuesta de reescribirla para convertirla en el guión de *Perro come perro*. Este acto de valoración del talento creativo de Moreno es fundamental para el inicio del artista como director.

Lo mismo sucedió con Diego Ramírez, productor de *Perro come perro* y *Todos tus muertos*, quien sin conocer a Moreno aceptó leer el guión de *Perro come perro* y convertirlo en película:

Diego había estudiado en Nueva York, después de estudiar Comunicación, eh, Ingeniería, se fue a estudiar a Nueva York Producción de Cine y él volvía acá con un esquema con el cual él decía que podía conseguir la financiación de una película pero no tenía un proyecto. Entonces él habló con Carolina Barrera y Carolina le dijo: “Decíle a Carlos que te entregue el guión” y yo se lo entregué, Diego me dijo: “Yo la produzco”, le dije: “Listo” (Moreno, 2013).

Para Moreno fue muy significativo el reconocimiento inicial que le da su par artista, productor de cine, porque sin el aprecio que Ramírez le da a su obra en ese preciso momento, el guión no se hubiera convertido en filme, es decir, los primeros reconocimientos que recibe Moreno de parte de los pares son los más significativos, pues son los que dan inicio a su ópera prima.

Al preguntarle a Andi Baiz, el segundo director más reconocido de nuestro estudio, qué directores considera importantes en el cine de origen vallecaucano, nos respondió:

(...) Y están los directores que son más de mi generación como Carlos Moreno o Jorge Navas o Papeto (Óscar Ruiz Navia), que es menor que yo pues, pero digamos que somos del mismo, nos vemos todo el tiempo. A ellos todos los admiro pero uno los mira como, uno está creciendo con ellos. (...) De esos con él que más me veo y me entiendo es con Carlos, porque Carlos tiene una visión parecida a la mía, en el sentido que ven el cine no sólo como arte. No es como esa posición un poco más cerrada o elitista del cine.

Carlos ha hecho películas por encargo, Carlos ha hecho televisión, ha hecho películas muy personales como Todos tus muertos, por ejemplo. Yo entiendo esa posición de Carlos y me gusta eso, una persona que está constantemente haciendo y haciendo cosas de calidad, puede equivocarse aquí o puede equivocarse allá, pero siento que es una persona que tiene un criterio muy fuerte y admiro esa posición de él que no es pretenciosa. A él lo admiro bastante, a Carlos, y es con el que más, de ese combo, con el que más he hablado (Baiz, 2013).

Al mencionar a Moreno, podemos ver cómo Baiz, su par directo, le otorga reconocimiento al director.

4.1.1.2 Andi Baiz.

El director de cine Andrés Alberto Baiz Ochoa, más conocido como Andi Baiz, estudió Dirección y Producción de Cine en la Universidad de Nueva York e hizo un Diplomado en Teoría del Cine en la misma universidad. Refiriéndose a la universidad, nos relata cómo recibió el reconocimiento de sus colegas:

(...) La primera clase importante de cine que daban en NYU que se llamaba Sight and sound, que es tal vez, yo diría que es la clase, es de primer semestre pero es la clase más importante que yo vi, (...) y cada semana tenías que traer un corto. (...) Y haciendo esos cortos, eso fue lo primero que hice y a mí me fue bastante bien en esa clase, yo hice 2 o 3 cortos, de esos chiquitos, que tuvo bastante reconocimiento ahí en el momento. Actuaba mi amigo, pero por el contenido y la originalidad de esas mini historias me fue bien y esos fueron mis primeros puros (Baiz, 2013).

Podemos apreciar que el reconocimiento de sus pares sucedió en el aula universitaria, que es generalmente el espacio artístico donde conviven con sus pares y sus primeras obras son valoradas. Además, es probable que sus profesores fueran artistas importantes con un alto grado de conocimiento al ser profesores de la universidad principal de Nueva York, ciudad que ha sido uno de los centros artísticos más prestigiosos de la historia del arte.

Al igual que Moreno, Baiz desarrolla sus primeros trabajos artísticos en el aula académica y, aunque no se puedan denominar como cine en ese preciso momento, sí representan el comienzo de su carrera como cineasta, como podemos apreciarlo actualmente. Debemos recordar que nuestros autores mencionan la relevancia de la etapa de formación académica –sea formal o informal– para los artistas, dado que en ese espacio inician sus primeras relaciones con sus iguales, conocen a otros pares, a maestros que les enseñan, los impulsan y guían, y al ser esto algo presente en los inicios de la trayectoria cinematográfica de nuestros dos directores más prestigiosos, podemos confirmar que, aunque parezcan insignificantes sus reconocimientos iniciales, es innegable su validez en la construcción paulatina de una reputación.

A Baiz le sucede algo muy similar a lo que le aconteció a Moreno con Torres y Ramírez en relación con su primera película. La ópera prima de Baiz se llama *Satanás*, y está basada en el libro homónimo del escritor, catedrático y periodista bogotano Mario Mendoza Zambrano:

Yo una vez leí un cuento, yo estaba en la universidad y leí un cuento de él que se llamaba La fiesta, se llama La fiesta, en la revista Número, que ya no existe. Esa revista me llegó a mí por alguna razón cuando estaba allá en Nueva York, lo leí, entonces contacté a la revista, los cuales me dieron el e-mail de Mario. (...)Entonces me mandaron el e-mail, le escribí a Mario, Mario me dijo: “De una, hacete el cortometraje, te regalo los derechos, bla, bla, bla”. Estuve en un proceso, escribí el guión para el corto. El caso es que después él se ganó este premio con Satanás y todos los derechos de él pasaron a Planeta y me estaban cobrando una plata para hacer el corto, entonces no lo pude hacer por eso, porque yo no voy a gastar una plata para un corto que no tiene fines comerciales, no tenía la plata (Baiz, 2013).

Aunque inicialmente ellos no se conocían personalmente, finalmente su relación literaria virtual fue definitiva para que Planeta le cediera los derechos de la novela:

(...) Porque Mario era el que decidía. Mario era el que decidía, los que ponían el precio de los derechos era Planeta. Pero Mario era el que avalaba eso (Baiz, 2013).

De esta manera, podemos ver que el punto que Bowness quería resaltar se cumple, puesto que fueron los mismos artistas los primeros en reconocer el talento de Baiz y de Moreno. La aula universitaria es el primer espacio donde los artistas obtienen el reconocimiento de sus pares, y es esta valoración inicial de sus iguales la que posibilita el desarrollo de la trayectoria de los artistas, como podemos ver en el caso de los dos directores más reconocidos, puesto que la apreciación de sus pares ha sido fundamental en la realización de sus primeros largometrajes, los cuales los convirtieron en cineastas y marcó el inicio de sus carreras.

4.1.2 Segundo círculo: Reconocimiento de los espectadores.

Previamente aclaramos que en nuestro estudio no abarcamos la noción de público en el sentido amplio de Bowness, debido a las características de la investigación y a la limitante de los datos. Para Bowness la etapa final del reconocimiento es el aplauso del público, pero el público de las salas de cine no aplaude, por tanto, nuestro público no es el indicador apropiado para que demuestre definitivamente que un cineasta es realmente exitoso. Lo anterior no significa que nuestro segundo círculo carezca de importancia, pues la finalidad de una película es ser vista y su proyección en las salas de exhibición nacional es muy importante para el filme y nos aproxima al reconocimiento del público. Sólo que no es definitivo para establecer la reputación de una película en el último círculo de Bowness, sino que representa nuestro definido círculo de espectadores, porque las cifras de asistencia no alcanzan el nivel de círculo final de reconocimiento, por ello el público para nosotros no es el último círculo, sino el segundo.

La similitud radica en que el autor mide el reconocimiento del público según el número de asistentes a las exhibiciones, al igual que en nuestro caso, donde se mide según la cifra de asistentes a las proyecciones, pero los espectadores de las salas de cine de exhibición comercial es algo muy diferente a la palabra Público, en el sentido de la popularidad social mundial de un artista o una obra, es decir, la fama. Por ejemplo: Es probable que una película haya tenido pocos asistentes en las salas de cine, pero muchísimas personas la conocen y otras tantas la han visto,

debido a la difusión alterna a través de las copias piratas²², lo cual provoca que el nombre de una película se extienda a través del voz a voz y su nombre se conozca. Es complicado medir este tipo de circunstancias, por ello nos apegamos al número de espectadores que tuvo una película en las salas de cine colombianas, dado que es una cifra accesible de obtener y un referente más estable.

4.1.3 Tercer círculo: Reconocimiento de la crítica de cine.

En cuanto a la crítica, en nuestro caso particular no tuvimos contacto con ningún crítico de cine. Nuestro acercamiento a la crítica cinematográfica es a través de su producto artístico, es decir, sus críticas en tres revistas nacionales. Esto también impide que conozcamos de cerca el círculo de los críticos y podamos dar una caracterización precisa de los agentes que la componen y su dinámica interna.

Pudimos notar en nuestra revisión bibliográfica que existe una fuerte relación entre las publicaciones de la crítica especializada y el mercado de los festivales, porque son las revistas de crítica especializada, como Kinetoscopio y, en segunda medida, Arcadia, las que están al tanto de las películas que son selección oficial de los festivales más importantes del mundo, y sus críticos serios escriben sobre ellas incluyéndolas en su menú literario y visual. Por tanto, podría decirse que la relación entre crítica y festivales es inseparable porque ambos círculos se nutren y se sostienen entre sí. Y es que cuando una película tiene una participación notable en un festival, los críticos van a escribir sobre ella y esto va a generar una apreciación previa sobre el filme que hará que, probablemente, el espectador se interese en ir a los espacios de exhibición a verla.

Por lo anterior, la crítica es el tercer círculo, porque sus agentes, los críticos, escriben acerca de las películas que se exhiben en las salas de exhibición comercial y que hacen parte de los festivales de cine, logrando que se genere una apreciación de la obra fílmica, tanto en otros críticos, como en otros cineastas y, por supuesto, en los lectores del público, creando de esta forma un consenso de los círculos acerca de la valoración de una película. Este consenso se

²² Copia pirata: Copia ilegal de una película, la cual se comercia en la calle en ventas ambulantes o se descarga de internet.

construye a partir del conocimiento cinematográfico del crítico, porque los críticos tienen un entendimiento previo que se ve reflejado en sus escritos y hace que sus elecciones no sean arbitrarias sino que se basen en un gusto artístico previamente construido y esto debe ser reconocido.

4.1.4 Cuarto círculo: Reconocimiento de los circuitos especializados.

Las pinturas y esculturas se exhiben en exposiciones y se quedan en museos. Nuestras películas se exhiben en salas de cine y al no ser un objeto único –una película puede tener copias innumerables– no se queda inmóvil en un museo. En el caso de las películas, el equivalente al alto grado de reconocimiento recibido por la pertenencia a un museo, es la reputación que se obtiene al ser parte de los circuitos especializados, principalmente al estar presente en los más prestigiosos festivales de cine a nivel mundial, como Cannes y Berlin. Su proyección en esta última esfera, la más especializada, siembra la posteridad de la obra y la consolidación de la posición del cineasta.

Los circuitos especializados, compuestos por sus organizadores, quienes junto a los críticos y artistas invitados como jurados, estos últimos figuras realmente consagradas con trayectorias de décadas y triunfos eternos, deciden qué filmes se seleccionan para su exhibición, lo cual otorga una legitimación a este espacio altamente especializado, donde se compite con directores reconocidos a nivel mundial. Ser seleccionado por estos realizadores consagrados transmite una cierta aura artística, que no se deshace con el regreso al país, sino que perdura como un recuerdo y una inscripción en la historia de nuestros directores caleños, convirtiéndolos en cineastas excepcionales. Este reconocimiento aumenta si la película ha sido nominada y si gana un premio la reputación se solidifica. Esto evidencia que desde la academia se pueden construir “indicadores que nos permiten valorar la recepción” (Furió, 2012, p. 30), pues los festivales de cine más importantes del mundo son un espacio académico, al ser compuesto por agentes especializados del campo, es decir, artistas, críticos y estudiosos del cine, los cuales poseen altos conocimientos cinematográficos que los convierten en una autoridad experta.

Con lo anterior, demostramos que los círculos de reconocimiento cinematográfico son los pares, los espectadores, la crítica y los circuitos especializados porque, como pudimos apreciar, “el campo artístico no es un todo homogéneo que emite las mismas valoraciones desde cualquiera de sus puntos” (Furió, 2012, p. 17), pero son todos estos puntos los que al unirse forman la figura simbólica y real de los círculos de reconocimiento, evidenciándonos que “(...) la reputación de los artistas (o nuestra apreciación de su importancia) puede sufrir no sólo cambios, sino también las más bruscas oscilaciones” (Furió, 2012, p. 12), surgiendo valoraciones impredecibles pero medibles a través de indicadores cualitativos (palabras de los críticos en sus escritos) y cuantitativos (espectadores, participaciones, nominaciones y premios). Con lo anterior podemos concordar con Furió en que el proceso de reconocimiento “(...) en definitiva, es siempre una construcción de valores” (Furió, 2012, p. 13), como la que los autores y nosotros hemos elaborado para determinar el reconocimiento de unos artistas en concreto.

Cerramos este capítulo diciendo que con nuestros resultados se manifiesta la tesis principal de Bowness acerca de que el éxito artístico no es arbitrario sino que, por el contrario, es producto de unas condiciones previamente establecidas, las cuales generan unos espacios de reconocimiento, unos círculos, los cuales deben ser atravesados por el artista en su trayectoria para poder construir un proceso de reconocimiento obteniendo reputación y, con el paso del tiempo, pudiendo ser consagrado en la historia del arte. Efectivamente, podemos comprobar lo que nos decía Bowness al considerar que no ha habido algún cambio mayor en las condiciones del éxito artístico, pues son las mismas condiciones para los artistas desde el siglo XIX hasta la actualidad, como hemos podido verlo a través de su investigación en artes plásticas y la nuestra en artes visuales, aunque el orden y las características de los círculos difieran entre las dos artes.

5. CONCLUSIONES

Nuestras conclusiones deben partir de la base: los círculos de reconocimiento de Alan Bowness. Este autor es quien nos brinda el marco de análisis de nuestra labor investigativa, así como con anterioridad se los brindó a Furió y a Peist. Después de traducir cuidadosamente a Bowness, pudimos apreciar que aunque Furió y Peist se apoyan en su propuesta de círculos de reconocimiento, hay diferencias en las esferas de reputación halladas por nuestros otros dos autores, con respecto a la proposición inicial de Bowness, e igualmente esto nos aconteció a nosotros. El siguiente cuadro muestra, a muy grandes rasgos, pues no es nuestra labor realizar un análisis comparativo de los autores, las diferencias en los círculos de reconocimiento, así como un resumen de nuestros propios hallazgos:

CÍRCULOS DE RECONOCIMIENTO			
Artes Plásticas (Pintura y Escultura)			Artes Visuales (Cine)
Alan Bowness	Vicenç Furió	Nuria Peist	Presente monografía
Primer círculo: Pares	Cuatro niveles: 1. Los iguales	I. El núcleo inicial: Pares Mercado Crítica	Primer círculo: Pares
Segundo círculo: Críticos	2. Los especialistas	II. Consolidación: Museos Literatura especializada	Segundo círculo: Espectadores
Tercer círculo: Benefactores	3. Mercado	Público	Tercer círculo: Crítica de cine
Cuarto círculo: Público	4. El gran público		Cuarto círculo: Circuitos especializados

Los tres autores analizan los círculos de reconocimiento en las artes plásticas, a partir del trabajo de pintores y escultores. Bowness propone la noción de círculos de reconocimiento y Furió y Peist se basan en ella para realizar su análisis histórico. El anterior cuadro nos permite mostrar, de forma muy general, los diferentes círculos de reconocimiento hallados en las

investigaciones en historia del arte de Furió y Peist. Podemos apreciar que los círculos de reconocimiento hallados por los dos autores se asemejan, en general, a la propuesta inicial de Bowness, aunque con diferencias en los agentes y las instituciones.

Con respecto a la presente monografía, nuestra gran conclusión es que los círculos de reconocimiento cinematográfico son los pares, los espectadores, la crítica y los circuitos especializados. Esto constituye el mayor logro de este trabajo: la elaboración propia de unas bases de datos, la posterior construcción particular de unos indicadores de reconocimiento cinematográfico y, finalmente, la identificación de los círculos de reconocimiento en el cine. Además, inicialmente se propuso identificar los círculos de reconocimiento en el cine en el Valle del Cauca, después nos dimos cuenta que se ampliaba al cine colombiano y, en conclusión, observamos que las dinámicas y los círculos que logramos identificar y caracterizar se refieren a los procesos de reconocimiento en el cine a nivel mundial. Todo lo anteriormente mencionado constituye el mayor aporte de esta investigación.

5.1 Aspectos metodológicos

Furió nos dice que es consciente de que la valoración que él realiza de sus fuentes no es una verdad absoluta y otra persona podría realizar un análisis distinto, así mismo información de otro tipo también podría reflejar las oscilaciones de la reputación, con la misma validez, aunque con otra apreciación (Furió, 2012, p. 65). Lo que el autor nos quiere señalar es que los resultados de los análisis de los investigadores sociales varían dependiendo de la metodología, del enfoque, de las fuentes, y dichos resultados no son un registro definitivo. Por tanto, aclaramos que nuestra apreciación del reconocimiento cinematográfico es un punto de partida para futuras investigaciones, pero no es el dictamen definitivo de los círculos de reconocimiento en el cine, ya que los resultados hubiesen podido ser “de un modo distinto utilizando otras fuentes o formas de registrar la reputación” (Furió, 2012, p. 66).

Como mencionamos con anterioridad, Furió nos habla de “la reputación de los artistas (o nuestra apreciación de su importancia)” (Furió, 2012, p. 12) y es que, en definitiva, la medición del reconocimiento se puede hacer de variadas maneras, pues finalizando el proceso nos dimos

cuenta que hubiéramos podido operacionalizar los datos de otra forma, así como hubiéramos podido implementar diversos criterios de escogencia de las cifras que representan un mayor o menor grado de reputación. Consideramos que también se podría plantear el uso exclusivo de indicadores cualitativos, es decir, palabras de apreciación y valoración, sustituyendo la representación numérica. En fin, concluimos que el reconocimiento es un indicador social que puede ser trabajado en las artes a partir de distintas posiciones justificadas, así como se puede desarrollar en ámbitos como la academia, los deportes o la política, por mencionar algunos campos.

5.2 Directores con mayor prestigio

“Intenté un análisis estadístico de la Exhibición de Verano de 1850 de la Royal Academy. (...) Siempre había imaginado indolentemente que las exposiciones de la Academia estaban llenas de obras de artistas mayores, y fue sorprendente descubrir que el 70% de los expositores tenían entre 25 y 40 años de edad” (Bowness, 1990, p. 49). El autor está hablando del siglo XIX, pero si relacionamos esto con el caso particular de Cali, podría decirse que casi dos siglos después se sigue observando, a grandes rasgos, este rango de edad para los artistas más reconocidos, ya que en el período analizado las edades de los directores oscilan entre los 28 y los 70 años, pero quienes tienen una posición más fuerte como directores, Baiz y Moreno, tienen entre 38 y 45 años respectivamente, edades intermedias (año 2013).

En el caso de Cali hay dos directores, Antonio Dorado y Óscar Campo, con 53 y 57 años respectivamente y, al igual que Bowness, al comienzo imaginábamos que serían ellos quienes tendrían un mayor grado de reconocimiento, al ser cineastas mayores y herederos directos de la época de Caliwod, que se ha convertido en un referente cultural debido a la importancia del cine en la ciudad, y que continúan presentes en la escena cinematográfica de nuestro período, como directores de cine y académicos²³, y con todos estos elementos conjugados se esperaría que fueran los directores con una posición más fuerte, pero no fue así. Por el contrario, fue uno de

²³ Ambos son profesores del pregrado de Comunicación Social, de la Universidad del Valle, y han sido maestros de cine de las nuevas generaciones de directores de la ciudad, quienes han obtenido altos reconocimientos en el cine mundial.

sus estudiantes el que logró ser el director más reconocido, dentro del grupo de directores y la época seleccionada en la investigación.

Esto podría deberse a las transformaciones de las condiciones de producción cinematográfica en el país, tanto culturales como legales, puesto que actualmente existen más posibilidades de financiar una película y esto conlleva a que un director pueda hacer más filmes, de manera más continua, y pueda dedicarse de una forma más amplia a ser director. En contraste con anteriores épocas donde directores como Dorado y Campo tuvieron que combinar su oficio con el trabajo docente, pues *de cine no se vive y toca hacer otras cosas*, que es lo que muchas personas del medio dicen, para así poder financiar sus producciones. En cambio Moreno, nuestro director de cine más reconocido, se ha visto beneficiado por los cambios legales y el apoyo estatal y financiero que ha ganado el cine. Los nuevos directores están produciendo más cine, tienen más películas en el mismo período de tiempo, tienen más probabilidades de ser artistas, es decir, de dedicar su vida al arte, desarrollar su obra, crear con genialidad, ser brillantes y, finalmente, triunfar obteniendo el reconocimiento en el espacio cinematográfico, tanto local, como nacional e internacional.

“Uno en cien llega a ser famoso. Además es claro que la mayoría de las carreras artísticas fueron muy cortas. Si los artistas no tenían éxito en ser elegidos para la Academia, abandonaban y se retiraban a la enseñanza o a la gestión o a la oscuridad” (Bowness, 1990, p. 49). En el cine el reconocimiento se logra produciendo películas, quien realiza se puede llamar guionista, productor, director, y de esto depende construir o no una reputación. Los mismos directores lo confirman, como podemos ver en la entrevista a Andi Baiz:

(...) Me parece que es un bacán pero siento que él sólo ha hecho una película, siento que a él todavía le falta oficializarse como director, tener una carrera. (...) Lo que pasa es que no ha podido hacer otra película, entonces, lo mismo, uno quiere hablar es de la gente que por lo menos tenga 2 largos. (...) Aquí el problema es que no hay continuidad, esa es la cuestión, para uno crecer como director tienes que tener continuidad y tienes que tener obras malas, obras mediocres, obras buenas, pero tener continuidad. Y eso es lo que no tuvieron los directores antes. Ahorita nosotros hemos

tenido una medio continuidad pero anteriormente no hubo esa continuidad y eso es, tal vez, lo que más necesita el cine colombiano, eso es lo que lo hace sano, esa continuidad de los directores (Baiz, 2013).

Esa continuidad en la que enfatiza el director es la que define la trayectoria del artista, que es algo en perseverante construcción, desde los inicios de la carrera artística e incluso hasta después de la muerte del artista.

En un comienzo pensábamos que maestros como Campo y Dorado, quienes tienen una amplia trayectoria de realización audiovisual documental, tendrían el mayor número de largometrajes argumentales, realizados durante nuestro corto período de análisis de nueve años, pero sólo tienen una y dos películas respectivamente (ver Apéndice 2), y son el ejemplo de artistas que se retiraron parcialmente y se enfocaron a la enseñanza universitaria, formando nuevas generaciones de cineastas en la ciudad. Cabe anotar que ambos combinaron su carrera docente con la continuación de su carrera cinematográfica. Por ejemplo, Dorado estrenó la película caleña *Amores peligrosos* [2012], que es la segunda parte de una trilogía que se titula *La ambición destruye*, cuya primera parte es *El Rey* [2004], su ópera prima, una película muy conocida. En contraste uno de sus estudiantes, Carlos Moreno, realizó tres películas en el mismo período, logrando diferencias de reconocimiento bastante amplias con respecto a su profesor, las cuales lo convirtieron en un período de tiempo más corto en un artista mucho más reconocido a nivel mundial. Al respecto de su maestro nos dice el propio Moreno:

Yo llegué al cine por los que me daban clases a mí, por los que yo tenía cerca, por los ejemplos que yo tenía cerca, que eran ejemplos de producción documental. ¿Y quiénes eran? Luis Ospina, Óscar Campo, Carlos Mayolo, Antonio Dorado, esos fueron los directores que a mí me influyeron. Que luego más adelante uno adopte otras cosas y todo eso, pero esas personas que te estoy diciendo creo que son fundamentales en la formación de algo, que para mí es fundamental en el Valle del Cauca, a nivel cinematográfico, es Rostros y Rastros. Para mí eso es una escuela de cine (Moreno, 2013).

Podemos ver que actualmente en la ciudad los directores míticos de Caliwood no son los directores con la más alta reputación, ahora se trata de nuevos directores que están llevando la cinematografía nacional al mundo entero y le están otorgando una importancia inusitada al cine colombiano, una importancia de un tamaño que no había tenido hasta ahora. Ser parte del espacio social de producción audiovisual dirigiendo filmes y obteniendo valoración por su obra puede ser el camino de paso a la historia cinematográfica colombiana, porque el reconocimiento artístico es un proceso producto de décadas de trabajo, tras el cual el artista logra posicionarse si ha obtenido un alto grado de reputación y si ha triunfado en el progreso altamente selectivo del reconocimiento artístico con su esfuerzo y su genialidad.

5.3 Recomendaciones

Esperamos que nuestra investigación sirva de insumo para futuros desarrollos en sociología del arte. Para quienes quieran seguir la línea de los estudios de fortuna crítica y recepción, enfocándose en el cine, queremos mencionar algunos aspectos en los que podrían centrarse los análisis. Por un lado, un aspecto significativo a tratar sería la historia del cine, pues así como la Colección del Museo crea la historia del arte, así mismo las colecciones cinematográficas configuran la historia del cine, aquí podría realizarse un análisis estético y/o de contenido de la base de datos fílmica (ver Apéndice 1). Otra contribución muy importante sería dar a conocer los museos de cine del mundo y caracterizarlos, dado que son muy pocos los existentes. Otro aporte interesante sería profundizar en los festivales de cine acreditados por la FIAPF, que se equiparan a las exhibiciones anuales de arte en salones, dado que los festivales son anuales y, al igual que las exhibiciones, representan el espacio más especializado. También se podría abordar el público desde una mirada cualitativa, centrándose en la recepción estética de la obra. Otro posible estudio analizaría el tema de los espectadores, cuál es su caracterización social, política, cultural y económica, y cómo estas variables independientes se relacionan con la escogencia de la película a la que asistirán. Por último, está el mercado cinematográfico, donde se comercia con la producción de los artistas, aquí se podrían describir todas las instancias que comercializan filmes, cada una con una dinámica distinta y donde se da un valor diferente a las películas.

Referencias

Arcadia. Edición # 1 (octubre 2005) a edición # 75 (diciembre 2011) [versiones electrónicas].

Recuperadas de <http://www.revistaarcadia.com/inicio>

Aumont, J., Marie, M. (1990). Hacia una definición del análisis del film. En *Análisis del film* (pp. 17–51). Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.

Boletines electrónicos semanales y semestrales:

Claqueta. Ministerio de Cultura de Colombia – Dirección de Cinematografía.

Cine en Cifras. Boletín de indicadores y estadísticas del cine colombiano de Proimágenes.

Locación Colombia. Comisión Fílmica Colombiana.

Pantalla Colombia. Proimágenes.

Bowness, A. (1990). *The conditions of success. How the modern artists rises to fame* [versión Lector de Libros]. Recuperado de <https://archive.org/stream/conditionsofsucc00bown#page/n0/mode/2up>

Caliwood Museo de la Cinematografía. (2011). Cali, Colombia. Recuperado de <http://www.caliwood.com.co>

Casas, Q. (2006). Modelos de crítica cinematográfica. En *Análisis y crítica audiovisual* (pp. 37–56). Barcelona, España: Editorial UOC.

Cine Colombia. (2008–2011). *Películas colombianas* [versiones PDF]. Suministrados por Pía Barragán, Gerente de Contenidos Alternativos de Cine Colombia.

Comisión Fílmica Colombiana – Proimágenes <http://locationcolombia.com/>

Congreso de Colombia. (7 de agosto de 1997). Ley General de Cultura. [Ley 397 de 1997]

Congreso de Colombia. (2 de julio de 2003). Ley de Cine. [Ley 814 de 2003]

Congreso de Colombia. (9 de julio de 2012). Ley Filmación Colombia. [Ley 1556 de 2012]

Dirección de Cinematografía – Ministerio de Cultura

<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1154>

El Tiempo, Redacción. (06 de febrero de 2003). *No distribuirán hábitos sucios*. El Tiempo.

Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-984020>

Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos – FIAPF

<http://www.fiapf.org/>

Festival de Cannes. *La historia del festival*. Sección 70 ediciones. Recuperado de

<https://www.festival-cannes.com/es/69-editions/history>

Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica – Proimágenes en Movimiento Colombia

<http://www.proimagenescolombia.com/>

Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia. (2013). *Convocatoria 2013 Estímulos por Concurso Ficción* [versión electrónica]. Bogotá D.C., Colombia.

Recuperado de

<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&lang=es&per=483>

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano <http://www.patrimoniofilmico.org.co/>

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2006). *Largometrajes colombianos en cine y video 1915–2006* [versión electrónica], Bogotá, Colombia. Recuperado de

[http://patrimoniofilmico.org.co/wp-content/uploads/2017/06/Largometrajes Col cine y video 1915-2006.pdf](http://patrimoniofilmico.org.co/wp-content/uploads/2017/06/Largometrajes_Col_cine_y_video_1915-2006.pdf)

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2012). *Carteles de largometrajes colombianos en cine 1925-2012* [versión PDF], Bogotá, Colombia.

Furió, V. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, España: Memoria Artium 12

Kinetoscopio. Edición # 65, vol. 14 (enero – marzo 2003) a edición # 96, vol. 21 (octubre – diciembre 2011)

Kinetoscopio. *Colombia de película: nuestro cine para todos*. Volumen Especial, #1, septiembre 2011, Bogotá, pp. 19, 22, 24, 25 y 29

Ministerio de Cultura <http://www.mincultura.gov.co/>

Ministerio de Cultura. (12 de agosto de 2003). Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía [Decreto 2291 de 2003]

Ministerio de Cultura. (2011). *Películas Colombianas desde 1915* [versión electrónica]. Bogotá D.C., Colombia. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Peliculas-Colombianas-desde-1915.aspx>

Ministerio de Cultura. (2013). *Portafolio de oferta institucional* [versión electrónica]. Bogotá D.C., Colombia. Recuperado de http://www.mincultura.gov.co/ministerio/quienes-somos/Documents/Portafolio_MinisterioCultura_WEB_optimized.pdf

Ministerio de Cultura. (21 de julio de 2013). 10 años de la Ley de Cine 814. Programa del tele
magazín Cultura al Aire (minutos 19:51 a 19:58). Recuperado de
https://www.youtube.com/watch?v=bLt2LTbb_7A

Peist, N. (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de
reconocimiento*. Madrid, España: Abada Editores.

Publicaciones Semana S.A. (2012). Información de la revista *Arcadia*: título de portada, número
de edición, circulación (mes y año). Suministrada por Viviana Ríos Saavedra, Servicio al
Cliente Cali.

Semana. # 1079 (enero 06 – 13 de 2003) a edición # 1547 – 1548 (diciembre 26 2011– enero 09
2012)

SIREC Sistema de Información y Registro Cinematográfico – Ministerio de Cultura
<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1207>

Universidad de Barcelona (2012). Entrevista a Vicenç Furió. Recuperado de
http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2012/Entrevistes/furio.html

Universidad del Valle (1999). *Los medios en la universidad: Apuntes para la recuperación de
una memoria* [versión electrónica]. Cali, Colombia. Recuperado de
<http://sintesis.univalle.edu.co/1999/abril/medios/internos.html>

Zapata, J. L. (2004). Nuevo ciclo de la catalepsia. Cine Colombiano en los noventa. En C. E.
Barriga (Coord.), *Arte en los noventa: Cine y televisión* (pp. 44–79). Bogotá, Colombia:
Universidad Nacional de Colombia.

Entrevistas:

Baiz, A. (2013). Entrevista [Grabación en formato MP3]. Entrevistadora: Catalina Escobar García. Bogotá, Colombia.

Giraldo, A. (13 de junio de 2012). Entrevista de C. Escobar García [Grabación en formato WAV]. Cali, Colombia.

Moreno, C. (2013). Entrevista [Grabación en formato MP3]. Entrevistadora: Catalina Escobar García. Cali, Colombia.